Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche

1—2024

Edizioni Ca'Foscari

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche
1–2024

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Serie diretta da
Fabrizio Magani

Edizioni
Ca'Foscari

Soprintendenza
Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Direttore

Fabrizio Magani
Soprintendente

Comitato scientifico

Giulia Altissimo
Funzionaria storica dell'arte

Guido Beltramini
Direttore Centro Internazionale
di Studi di Architettura Andrea Palladio

Sara Bini
Funzionaria archeologa

Bruno Callegher
Professore Ordinario Università
degli Studi di Trieste – Numismatica

Anna Chiarelli
Funzionaria architetto

Silvia Degan
Funzionaria architetto

Gianmario Guidarelli
Professore Associato, Università degli Studi
di Padova – Storia dell'architettura

Paola Marini
Presidente Comitati privati internazionali
per la salvaguardia di Venezia

Irene Spada
Funzionaria storica dell'arte

Alessandra Turri
Funzionaria architetto

Devis Valenti
Funzionario storico dell'arte

Segreteria di redazione

Sara Bini
Devis Valenti

Cronache è nata con la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna. Con il recente D.M. 5 settembre 2024, *Articolazione degli uffici dirigenziali e degli istituti dotati di autonomia speciale di livello non generale del Ministero della Cultura*, l'istituto cambia competenze e nome: Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia. Pertanto, in attesa che si compia il processo di riforma, si è pensato di adottare la nuova intitolazione in copertina, mentre nei testi è sembrato opportuno mantenere il riferimento al precedente Ufficio, nel quale la pubblicazione è stata ideata e prodotta.

e-ISSN 3035-3262 ISSN 3035-3440

URL https://edizionicafoscari.it/it/edizioni4/collane/soprintendenza-archeologia-belle-arti-e-paesaggio/

Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche

1—2024

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia

2024 Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche 1–2024

© 2024 Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia per il testo
© 2024 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione

Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

OPEN ACCESS

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari
Fondazione Università Ca' Foscari
Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione online dicembre 2024
ISBN 978-88-6969-896-5 [ebook]

1a edizione cartacea gennaio 2025
ISBN 978-88-6969-897-2 [print]

Progetto grafico: Lorenzo Toso

Stampato per conto di Edizioni Ca' Foscari, Venezia da
Skillpress, Fossalta di Portogruaro
Printed in Italy

Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche 1–2024. — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2024. — vi + 232 p.; 28 cm. — (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia; 1). — ISBN 978-88-6969-897-2.

Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche
1–2024

Sommario

Introduzione
Fabrizio Magani 3

Breve storia di Venezia in pochi scatti
Silvia Degan 5

Indagare un'antica periferia. Ricerche archeologiche a Musile di Piave
Sara Bini, Laura D'Isep 17

Lido, località Alberoni. Il passato che riemerge
Avanzamento dei lavori tra scavo, ricerche e restauri
Cecilia Rossi 27

Gli affreschi di Nicolò di Pietro nella chiesa dei Santi Maria e Donato a Murano
Aspetti stilistici e tecnici
Devis Valenti, Federica Restiani 37

Palazzo Ducale: restauro e messa in sicurezza degli elementi lapidei del coronamento e del paramento murario
Ilaria Cavaggioni, Luca Boaretto, Roberto Di Marco,
Stefania Liguori, Martina Serafin, Alberto Torsello 57

I restauri del soffitto della chiesa di San Pantalon a Venezia: verso la sua valorizzazione
Fabrizio Magani, Silvia Degan, Guido Jaccarino 69

Il restauro del soffitto di Giambattista Tiepolo a Palazzo Sandi: un 'volto nuovo' ritrovato
Giulia Altissimo 89

I forni militari a San Biagio con i depositi di biscotto
Una storia di logistica proto-industriale nei pressi dell'Arsenale di Venezia
Irina Baldescu 109

Un nuovo relitto a San Nicoletto (Lido di Venezia)
Campagne 2022-23
Alessandro Asta, Massimo Capulli 121

Edilizia scolastica a Venezia nei primi del Novecento: politiche per l'istruzione e lavori pubblici
Le scuole Giacinto Gallina, Giustina Renier Michiel, Duca d'Aosta
Irina Baldescu, Alessandro Boscolo, Elisabetta Zambon 131

Venezia Novecento: architettura revival a San Marco
L'architetto Ambrogio Narduzzi e il progetto della Chiesa Metodista nel sotoportego del Cavalletto 95-96
Elena Casotto 141

Manutenzione, conservazione, restauro, allestimento: le stratificazioni progettuali di un intervento integrato su un palazzo veneziano
Il caso della Querini Stampalia
Mario Gemin, Giulia Altissimo, Alessandra Turri 151

Esperienze di protezione del retro dei dipinti nella città di Venezia
Annamaria D'Ottavi, Paolo Roma, Martina Serafin 165

Infiltrazioni negli spazi urbani: curare una mostra diffusa a Venezia
In dialogo con Silvia Degan sul caso di *Visioni Veneziane*
Irene Ruzzier 181

Diari di Lavoro

La convenzione tra la Soprintendenza e l'Istituto Veneto per i Beni Culturali.
Nuove opportunità per il restauro dei reperti archeologici (2022-24)
Sara Bini, Myriam Pilutti Namer, Chiara Tomaini, Letizia Palazzetti 193

Salvaguardare i saperi cooperando con le persone: un programma sui testimoni viventi
Stefania Baldinotti, Fabio Fichera, Cinzia Marchesini,
Omerita Ranalli, Leandro Ventura, Irene Spada 197

L'attività dell'Ufficio Catalogo della Soprintendenza: contributi alla conoscenza
del territorio veneziano
Giulia Altissimo, Cecilia Rossi 201

Una forma di 'restauro preventivo'
La didattica della Soprintendenza nelle scuole per l'Educazione Civica
al Patrimonio Culturale
Giulia Altissimo, Sara Bini, Irene Spada, Alessandra Turri 205

L'acquisto da parte del Ministero della Cultura di un vetro su piedistallo
in ferro attribuito a Umberto Bellotto
Devis Valenti, Chiara Squarcina, Valeria Finocchi 209

Notizie dagli Archivi

Il censimento delle ville eclettiche e liberty del Lido di Venezia
come strumento di tutela
Laura Calandriello 213

La protezione del patrimonio culturale durante la Seconda guerra mondiale
Documenti e fotografie dagli archivi della Soprintendenza
Cinzia Tasso, Irene Spada 221

Attività della Soprintendenza 225

La Soprintendenza 231

Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche

1–2024

Introduzione

Fabrizio Magani
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
per il Comune di Venezia e Laguna

Sfogliando le vecchie pubblicazioni delle Soprintendenze di Venezia, pare di poter dire che non si siano mai spezzati il segno e la forma di un mestiere che ha accompagnato la conservazione e la promozione del patrimonio culturale in un ambiente così particolare.

Restauri e ricerche hanno sempre sostenuto l'ampia attività amministrativa, molto più assorbente a seguito del riordino degli Istituti e del vasto processo normativo che, nel tempo, ha ridisegnato ruoli professionali e competenze.

Così ci è sembrato opportuno ricordare questa editoria speciale, che in qualche caso ha le qualità di un'indicativa storia della tutela a Venezia e nella nostra regione.

Si va alle origini delle Soprintendenze, in epoca post-unitaria, quando era la *Relazione* dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Veneto a fornire il periodico resoconto dell'ingente lavoro. Spicca il nome del direttore Federico Berchet, che colleghiamo alla stagione teorica del restauro delle sue reinterpretazioni in stile, come al Fondaco dei Turchi.

I nuovi Istituti che ci sono più familiari, dapprima distinti tra Sovrintendenze sui Monumenti, Sovrintendenze sugli Scavi, sui Musei e sugli oggetti di antichità, Sovrintendenze sulle Gallerie e sugli oggetti d'arte, nacquero nel 1904 con il Regolamento per l'esecuzione della legge 12 giugno 1902, n. 185, la cosiddetta legge Nasi. Ci fu un primo riassetto nel 1907, con la legge n. 386 del 27 giugno: all'epoca l'Ufficio veneziano per le architetture aveva giurisdizione, oltre alla provincia di Venezia, su quelle di Belluno, Udine, Treviso, Padova e Rovigo. Ecco la sua nuova pubblicazione: *Cronaca dei restauri dei progetti e dell'azione tutta dell'ufficio regionale ora Soprintendenza dei Monumenti di Venezia*. Stavolta è Max Ongaro a riferire dell'impegno più grande: la ricostruzione del Campanile di San Marco caduto nel 1902.

È davvero poco quanto sto riassumendo, ma almeno ciò che basta per dire come le voci sulla ricchezza del nostro lavoro arrivino da lontano. Perciò potrà sorprendere che solamente in un recente Regolamento di organizzazione del Ministero, del 2019, si sia letto che le Soprintendenze svolgono «attività di ricerca sui beni culturali e paesaggistici, i cui risultati rendono pubblici».

In realtà la buona abitudine di pubblicare relazioni periodiche dei lavori fatti era rinata in tempi a noi più vicini, con il *Bollettino della Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici di Venezia*, nel 1993, anticipata, negli anni Settanta del secolo passato, dai *Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici*.

Anche le comunicazioni sugli scavi archeologici hanno avuto analoghi strumenti, come i *Quaderni di Archeologia del Veneto*, dal 1985 al 2006, e poi con *Notizie di Archeologia del Veneto*, che proprio due anni fa ha segnato l'ultima uscita.

Mi limito alle menzioni che riguardano l'esperienza veneziana, ma non si può ignorare che anche altre Soprintendenze locali e nazionali abbiano affidato a simili resoconti la qualità e l'intensità della propria iniziativa, pur non rinunciando a studi monografici, tematici o a cataloghi di mostre.

Però, per la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna era passato troppo tempo.

Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e Ricerche sarà la nostra serie; si ricollega alla sua tradizione, e perciò volutamente abbiamo citato il titolo delle origini.

Il numero 0 è uscito in maniera indipendente, con una veste editoriale del volume che la Direzione Generale ha voluto condividere con noi e che per questo ringraziamo. Questo numero 1 viene invece edito con le caratteristiche che la nostra Soprintendenza vuole conferire al nuovo progetto, rinnovando le attività di divulgazione che gli Uffici precedenti avevano avanzato.

Tutto è cambiato dai tempi della prima Soprintendendenza, l'organizzazione, i programmi, le competenze tecniche e amministrative, oltre al perimetro territoriale della nostra attività, ma non lo spirito dell'approfondimento sulla varietà di temi e problemi che siamo chiamati ad affrontare.

Poiché si è profondamente evoluto anche il sistema delle relazioni di una Soprintendenza moderna, da quelle istituzionali fino al confronto con il composito mondo associato che sorveglia e governa l'eredità culturale in molti ambiti, abbiamo immaginato che questa nuova edizione debba essere aperta al contributo di chi vorrà riflettere con noi.

La condizione è che le funzioni e l'operosità si manifestino nel percorso di una precisa definizione critica, quasi che l'informazione sul nostro lavoro sia la sentinella per dirigerlo al meglio.

In quest'anno ci è venuta in aiuto la ricorrenza dei sessant'anni della *Carta di Venezia del restauro*. Abbiamo organizzato un seminario nella sede della Soprintendenza a Palazzo Ducale: un confronto sulle esperienze riportandole a quei principi, tentando in più di far emergere con chiarezza le applicazioni cui può attenersi la conservazione contemporanea a Venezia.

Come aveva fatto il Soprintendente Max Ongaro nei primi numeri di *Cronaca dei restauri*, anch'io vorrei dedicare il nostro volume ai direttori che si sono avvicendati alla guida degli Uffici di Venezia.

Un ringraziamento ai colleghi, a chi ha offerto contenuti a questo testo, a chi ha percorso tutti i passi necessari per pubblicarlo.

Un segno di particolare gratitudine al Comitato Scientifico e a quello Editoriale, per i generosi consigli nel condurre il progetto.

Infine il debito verso la nostra Direzione Generale, per la positiva accoglienza che ha dimostrato con la decisione di sostenere la prima uscita.

Il termine ‘cronaca’ allude alla registrazione di fatti e avvenimenti di maggior rilievo e interesse in una successione che ha bisogno del Tempo.

Mi auguro che da questo primo passo nasca anche un proficuo criterio interpretativo per comprendere il senso e l’attualità del nostro lavoro.

Breve storia di Venezia in pochi scatti

Silvia Degan
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Abstract
This writing tells the most recent history of Venice through a selection of images taken between the end of the nineteenth century and the sixties of the last century – coming from important photographic collections preserved in city archives and museums – embellished with the 'windows of life' of an extraordinary Venetian street photographer: Luigi 'Gigi' Ferrigno. The latter, in particular, immortalized moments of daily life set in the city spaces of a minor and much loved Venice, and with great sensitivity and a breath of poetry he was able to capture its true soul, the most authentic and profound one, often forgotten or unexplored.

Keywords
Venice. Photography. Luigi Ferrigno. History. Daily life.

Sommario
1 Introduzione. – 2 La fotografia come strumento per leggere e comprendere la cultura e il paesaggio. – 3 Venezia e il turismo. – 4 L'Aquagranda. – 5 Feste popolari: Venezia e il Carnevale. – 6 Venezia e le trasformazioni urbane e architettoniche. – 7 'Venezianità' oggi. – 8 Riflessione sul presente e visione per il futuro.

> Il paesaggio non è soltanto qualcosa da costruire o tutelare, ma [...] qualcosa da riconoscere, percepire, ascoltare e descrivere. [...] Il paesaggio è l'ipostasi della storia nel territorio. Ciò che è stato in etica, in estetica, in architettura, in filosofia, in progresso o decadenza, in carestia o abbondanza, in guerra o in pace, in storia o mito, in momenti di intensa religiosità o di agnosticismo, è scritto nel profilo paesaggistico e tutto interpretabile qualora la cultura, come un demiurgo, intervenga e soccorra per illuminazione.
>
> G. Andreotti, *Paesaggi culturali. Teoria e casi di studio*, 1996

1 Introduzione

La storia di Venezia si perde nei secoli, a partire dal lento declino delle grandi città romane che caratterizzavano l'arco Adriatico, come Altino, a favore di un insediamento lagunare che permettesse il collegamento commerciale con il Mediterraneo, caratteristica che ha poi distinto la Serenissima nei secoli successivi. Fin dai suoi albori, la città si è configurata come crocevia di una moltitudine di popoli che, in misura diversa, hanno lasciato la propria impronta nella storia e nella cultura locali. Venezia è il risultato di un lungo processo dinamico di interazione tra l'uomo e il peculiare ecosistema lagunare, che ha spinto i veneziani a ricercare soluzioni ingegnose e creative per rendere questi territori abitabili, con risultati eccezionali. La città stupisce per la singolare conformazione urbana costituita da calli, rii e sottoporteghi, nonché per la bellezza dei suoi palazzi, i quali, specchiandosi nei canali, hanno ispirato con la propria aura magica generazioni di artisti, poeti e scrittori. Thomas Mann ritraeva

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia
Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 1
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-896-5
ISBN [print] 978-88-6969-897-2

Submitted 2024-08-29
Published 2024-12-19

© 2024 Degan
CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-896-5/001

Venezia come «la città più inverosimile del mondo»[1] mentre il grande scrittore inglese Charles Dickens, rivolgendosi a un amico dopo un viaggio nella città lagunare, nel 1844 osservava:

> Non c'è nulla di ciò che avrai sentito a proposito di Venezia che possa trasmettere la sua magnifica e stupenda realtà. Le immagini più fantastiche delle Mille e una notte non sono niente in confronto a Piazza di San Marco e le prime impressioni dell'interno della chiesa. La bellissima e meravigliosa realtà di Venezia va oltre la più stravagante fantasia di un sognatore [...]. Sai che tendo a essere deluso quando si tratta di aspettarsi troppo ma Venezia è sopra, oltre, al di fuori dell'immaginazione umana. Non è mai stata valutata abbastanza.[2]

2 La fotografia come strumento per leggere e comprendere la cultura e il paesaggio

Al di là della sua incantevole bellezza, Venezia ha una dimensione quasi impercettibile ma estremamente significante, insita nei valori fondanti del suo tessuto sociale. Un patrimonio di tradizioni, abitudini e usanze popolari, riti antichi e il modo di vivere dei suoi abitanti si configurano come componenti fondamentali del territorio e del paesaggio cittadino.[3] In una parola, la 'venezianità', ovvero tutto ciò che costituisce l'essenza e l'identità della città, tale da renderla il singolare risultato della storia e della cultura del luogo e della popolazione che l'ha vissuta e ha contribuito a costruirla.

Questi aspetti, oggi in parte scomparsi, sono rimasti impressi, oltre che nella memoria dei cittadini, nelle fotografie del passato, che diventano preziosi strumenti per conoscere, divulgare e valorizzare la storia, la cultura e le tradizioni della città, nonché i mutamenti avvenuti nel corso degli ultimi decenni nel paesaggio e nella comunità locale.

Questo scritto racconta la storia più recente di Venezia proprio attraverso una selezione di immagini scattate tra la fine dell'Ottocento e gli anni Sessanta del secolo scorso – provenienti da importanti collezioni fotografiche conservate in archivi e musei cittadini – impreziosita dalle 'finestre di vita' di uno straordinario fotografo di strada veneziano: Luigi 'Gigi' Ferrigno.[4] Quest'ultimo, in particolare, immortalò attimi di vita quotidiana ambientata negli spazi cittadini di una Venezia minore e amatissima, e con grande sensibilità e un soffio di poesia ha saputo coglierne la vera anima, quella più autentica e profonda, spesso dimenticata o inesplorata.

Dall'insieme di questi scatti emerge un racconto affascinante, un affresco ricco di informazioni utilissime sul vissuto e sulla storia più recenti della città lagunare. In queste fotografie, rigorosamente in bianco e nero, c'è Venezia nella sua totalità: scorci di spazi cittadini e alcuni momenti di vita quotidiana dei suoi abitanti, colti nei mercati rionali o tra le calli e i campielli, o in occasione degli appuntamenti più attesi come il Carnevale, la Festa della Salute[5] e le regate storiche **[fig. 1]**.

1 Mann, T. (1993). *La morte a Venezia*. Trad. it. B. Dal Lago Veneri. Roma: Newton Compton, 42.

2 Da una lettera di Charles Dickens all'amico John Forster, Venezia, 12 novembre 1844.

3 Il paesaggio, secondo la *Convenzione Europea del Paesaggio*, non è da intendersi unicamente come la percezione di una vista, di un panorama, di una scena terrestre, ma, in maniera più ampia, anche come esperienza personale, flusso di memorie, emozione e così via.

4 Luigi Ferrigno è un fotografo veneziano che ha dedicato la sua vita alla fotografia fin da giovane. Nel 1957 entra a far parte del Circolo Fotografico La Gondola, contribuendo fin da subito alla prima *Mostra Internazionale Biennale di Fotografia* che si svolge quel mese a Venezia. Cinque anni dopo, nel 1962, insieme a noti fotografi come Gianni Berengo Gardin, Giuseppe 'Bepi' Brunoi, Luciano Carraro e Paolo Magnifichi, fonda il circolo fotografico Il Ponte. Ferrigno si considera un fotografo di strada e cattura la sua città in ogni suo angolo, immergendosi in una molteplicità di situazioni. Con grande sensibilità, interpreta la realtà mutevole che ha davanti, documentando emozioni e relazioni tra persone, luoghi e oggetti dell'ambiente urbano. Gli eventi quotidiani si trasformano in attimi significativi in cui gli individui diventano protagonisti senza mai posare per l'obiettivo. Ferrigno non cerca di creare atmosfere artificiali; al contrario, riesce a imprimere sulla pellicola con spontaneità e immediatezza le storie di cui è testimone.

5 Il 21 novembre di ogni anno, Venezia celebra la Festa della Madonna della Salute, una delle ricorrenze più sentite dagli abitanti. In passato, il Doge partecipava a una suggestiva processione con la Signoria, attraversando un ponte di barche per raggiungere la Basilica di Santa Maria della Salute. Questa celebrazione rappresenta un voto fatto dalla Serenissima per fermare la terribile peste bubbonica che colpì la città nel 1630. Il Senato, in segno di gratitudine, decretò l'erigenda di un tempio dedicato alla Beata Vergine della Salute, e il Doge si impegnò a visitarlo ogni anno. Oggi, la Festa della Salute è profondamente radicata nella cultura veneziana, con celebrazioni che si estendono per più giorni e iniziano con l'inaugurazione del ponte votivo. Il Patriarca di Venezia guida la processione verso la chiesa, seguito da una folta folla di fedeli, creando un'atmosfera di profonda devozione e comunità.

Figura 1 Stazione ferroviaria di Venezia alla fine dell'Ottocento. Corteo della regata storica in Canal Grande. © Archivio Fotografico Naya-Böhm

Figura 2 *Corpus Domini in Piazza San Marco*. 1960. © Luigi 'Gigi' Ferrigno, Archivio Digitale Fondazione Querini Stampalia

3 Venezia e il turismo

Quella che emerge da tale documentazione fotografica è una città molto diversa da quella che conosciamo noi oggi. Fino ad alcuni decenni fa infatti, prima che il turismo prendesse il sopravvento sulla quotidianità e una parte considerevole di veneziani si insediassero sulla terraferma, Venezia era una città viva, semplice e genuina. Ciò che le immagini rivelano è un lento scorrere della vita, scandita da abitudini antiche, legate all'alternarsi delle stagioni e alle festività liturgiche e popolari. In quel contesto, il turismo si caratterizzava come un fenomeno sporadico e di élite **[figg. 2-4]**.

Finestre di vita: il turismo a Venezia

> Dal 19 marzo – in questa data ricorre la festa di san Giuseppe, la festa di primavera – fino a settembre c'era la stagione turistica in cui tutti i negozi erano aperti fino alle 23. I 'turisti bei' arrivavano a settembre con le navi in riva degli Schiavoni (si diceva anche 'bella famigia'). I turisti rimanevano a Venezia per settimane, non per un fine settimana come oggi, portando molta più ricchezza: gli alberghi erano sempre pieni, era difficilissimo trovare stanze disponibili! Questi turisti inoltre desideravano conoscere Venezia e lo facevano attraverso delle guide specializzate. Dopo la regata storica fino a Pasqua non c'erano turisti a Venezia. (Intervista a Luigi Ferrigno)

L'avvento del turismo di massa, iniziato negli anni Cinquanta e sospinto dal boom economico, ha comportato una parziale trasformazione delle funzioni e dell'organizzazione spaziale della città. Ciò ha inoltre implicato la scomparsa di alcuni valori su cui si basava la società, e in particolare l'elemento della coesione sociale identitaria, un tempo molto forte.

Il turismo ha introdotto dall'esterno nuovi modelli di consumo e nuovi mestieri, i quali hanno ampiamente influenzato le abitudini dei veneziani. Basti pensare alla scomparsa di quasi tutti i negozi di vicinato e le botteghe a uso dei residenti, sostituiti dai negozi di souvenirs e di mercanzie a basso costo, rivolti a un turismo 'mordi e fuggi', che si riduce alla gita in giornata in cui vengono visitate in un breve tour le zone più famose e antologizzate nei cataloghi di viaggio.

Oltre alla percezione visiva, a essere cambiata è pure quella uditiva e olfattiva della città: il rumore di fondo che oggi accompagna chi vive in città è quello delle rotelle delle valigie che solcano i gradini dei ponti, mentre gli odori che si diffondono tra le calli sono quelli dei molti fast food. Un tempo la vita dei veneziani era scandita dai suoni delle sirene delle fabbriche o delle campane delle chiese, che caratterizzavano un percepito identitario, un landmark e un fattore culturale e territoriale. Agli inizi del XIX secolo nella città antica prosperavano diverse attività industriali come fabbriche di cere, fornaci, il macello a Cannaregio nella zona di san Giobbe, fabbriche di conterie, di vetri e mosaici artistici, di fiammiferi, fonderie e persino un silurificio nel sestiere di Cannaregio nell'area dell'ex Orto Botanico, successivamente riconvertito dall'ENEL.

Finestre di vita: suoni e odori perduti

> Ricordo ancora l'odore forte e penetrante che proveniva dalla manifattura tabacchi che si fondeva con quello del fritto, del 'gardo' (castagnaccio), delle pere cotte, dei banchetti di chi vendeva "seme, bagigi, stracaganasse, patate americane roste, zucca e maroni". Nell'aria il suono che qualcuno forse direbbe rumore delle sirene che scandivano gli orari di lavoro delle fabbriche ora abbandonate, le voci dei bambini che giocavano nei campi e le grida invitanti e robuste dei venditori e degli ambulanti che scandivano i ritmi della giornata in una lingua e con un accento inconfondibili. (Intervista a Luigi Ferrigno)

Figura 3 *Venezia, Ponte votivo del Redentore*. Fine Ottocento-primi anni del Novecento. © Archivio fotografico Fondazione Musei Civici di Venezia

Figura 4 *Festa della Salute. Bambine con candela in fondamenta Cannaregio*. 1960. © Luigi 'Gigi' Ferrigno, Archivio Digitale Fondazione Querini Stampalia

Figura 5 *Acqua alta in fondamenta Cannaregio 1960.* © Luigi 'Gigi' Ferrigno, Archivio Digitale Fondazione Querini Stampalia

4 L’Aquagranda

Il modo di vivere a Venezia è cambiato radicalmente nel 1966, a seguito di un’alta marea eccezionale e senza precedenti – l’acqua salì fino a un livello record di 1,94 m sul livello del mare – che i veneziani ricordano ancora come ‘Aquagranda’. L’acqua allagò per ben tre giorni tutti gli ambienti ai piani terra degli edifici, all’epoca abitati da molte persone, e provocò ingenti danni al patrimonio culturale della città. Si può considerare questo tragico evento una delle cause principali del mutamento radicale del tessuto sociale di Venezia, che come conseguenza perse due terzi dei veneziani trasferitisi sulla terraferma, a Mestre e dintorni. Da quella data cominciò la paura dell’acqua alta, che prima invece veniva vissuta tranquillamente, come un evento ordinario **[fig. 5]**.

Finestre di vita: Aquagranda

> A seguito della grande alluvione, è stato proibito per legge di vivere ai piani terra, i più economici. A causa di questo provvedimento molti veneziani hanno dovuto abbandonare la città e cercare una nuova sistemazione. Successivamente fu nuovamente permesso di abitare ai piani terra, ma solo se le case si trovavano in zone alte della città o se si creavano delle apposite vasche. A partire dall’alluvione non si è nemmeno più potuta usare la nafta per riscaldare le case: tutto doveva andare a gas. Nei giorni dell’alluvione le case sono rimaste senza luce, telefono, ecc. Si poteva scaldarsi solo con la stufa. Si era al buio e si sentiva solo lo sciabordio dell’acqua sui muri. Si è rimasti tre giorni senza luce, tanto che fu necessario usare le candele. Quando il peggio fu passato, la gente buttava i mobili rovinati nei campi: l’acqua aveva distrutto le case. Ci sono poche fotografie di questo evento perché non c’erano fotografi attivi essendo giorno di festa, quelli che c’erano non erano raggiungibili perché le linee telefoniche erano interrotte e comunque non c’erano stivali. (Intervista a Luigi Ferrigno)

5 Feste popolari: Venezia e il Carnevale

Anche le feste popolari più tradizionali hanno perso la loro autenticità e significato originari. Il Carnevale, ad esempio, nato come festa locale e popolare che si diffondeva in modo spontaneo in tutta la città e coinvolgeva tanto gli abitanti locali quanto i visitatori, si è tramutato in un evento spettacolare, prefabbricato e programmato, destinato a un consumo commerciale e di richiamo turistico, di cui la città non ha certo bisogno. Nei giorni del Carnevale, Venezia viene letteralmente invasa da turisti provenienti da tutto il mondo, mentre i cittadini, che non vivono più questa festa come un tempo e non la sentono più loro, lasciano la città per evitare il caos e i disagi creati dall’eccessivo numero di persone che vi confluiscono.

Finestre di vita: Venezia e il Carnevale

> Il Carnevale moderno di Venezia è stato inventato intorno al 1977, nato tra gli studenti universitari in modo spontaneo. In quell’occasione l’Associazione Sette Mari aveva chiesto di poter far musica in Piazza San Marco ed erano arrivati veneziani vestiti nei modi più bizzarri con stracci e altri vestiti strani (travestimento qualsiasi, senza un particolare significato o intento) e si erano messi a ballare. Non ci sono foto di questo evento perché era assolutamente spontaneo. L’anno successivo sono state messe anche delle bancarelle, ma il carnevale restava una festa locale. I primi carnevali in verità erano nati a Burano, per poi spostarsi a Murano e infine a Venezia. Dopo qualche anno, la festa fu spostata nella chiesa di san Lorenzo, che fu sistemata dall’associazione con l’aiuto del Comune. La Fenice mise a disposizione per addobbare la chiesa alcune scenografie. Coriandoli e filande scendevano dal soffitto. Tutti erano in maschera a differenza di oggi, dove le uniche maschere presenti sono quelle dei servizi fotografici. Oggi tutto è passato in mano al turismo. La gente in questi giorni si vestiva nei modi più stravaganti e si dedicava totalmente ai divertimenti organizzati nei campi principali, lungo la riva degli Schiavoni, in Piazzetta e in Piazza San Marco dove c’erano musicisti, saltimbanchi e ‘mascareri’ che facevano giochi di strada, gli

Figura 6
Vista aerea della stazione ferroviaria di Venezia. 1948. Fondo Borlui.
© F.A.S.T. Archivio Storico Trevigiano

Figura 7
Lavori di interramento dell'antico rio Balbi, oggi rio Terà Farsetti a Cannaregio. Immagine tratta da *Vecchie immagini di Venezia* di Lino Moretti (1996). Venezia: Filippi, 82

animali danzanti, gli acrobati ecc. Nell'aria si diffondeva il profumo di frutta secca, castagne e fritòle (le frittelle) e dolci di ogni tipo smerciate lungo le strade dai venditori ambulanti. (Intervista a Luigi Ferrigno)

6 Venezia e le trasformazioni urbane e architettoniche

Le fotografie, oltre a darci una precisa testimonianza di come era vissuta Venezia fino a qualche decennio fa dai suoi cittadini, dai turisti e dai personaggi noti che l'hanno visitata, documentano quelle che sono state le principali trasformazioni urbanistiche e architettoniche avvenute nel corso dell'ultimo secolo. La città lagunare ha infatti saputo adattarsi ai tempi e alle sempre diverse esigenze della società e dell'innovazione, pur restando apparentemente sempre uguale; tuttavia, Venezia ha subito continui rinnovamenti che ne hanno cambiato, in alcuni casi, la fisionomia. Alcune immagini, infatti, ci svelano scenari urbani inimmaginabili profondamente trasformati, tanto da apparire quasi irriconoscibili. È il caso, ad esempio, dell'area della stazione ferroviaria di Santa Lucia inaugurata nel 1846, grandiosa opera che insieme al capolinea ferroviario ha generato profonde modifiche al contesto urbano **[fig. 6]**.

La Rivoluzione industriale prima, e le due guerre mondiali poi, hanno comportato la demolizione di numerosi edifici ordinari ma anche di importanti monumenti, sostituiti da nuove architetture che hanno reso più moderna la città. Le significative demolizioni realizzate in questi anni sono servite anche per migliorare la circolazione pedonale, arieggiare le calli più strette e insalubri e agevolare i collegamenti tra le varie parti della città. A tal fine sono stati interrati molti rii, che costituivano la naturale via d'acqua per il transito di barche all'interno della città **[fig. 7]**.

7 'Venezianità' oggi

Percorrendo le zone più marginali e lontane dagli itinerari turistici è ancora possibile cogliere la specificità della vita a Venezia, il carattere di questa città straordinaria e della sua comunità. E ne vale veramente la pena!

Qui, Venezia è ancora se stessa. La vita si svolge ancora secondo le tradizioni e le abitudini locali, che prolificano in un'atmosfera intima e familiare, pregna di colori, suoni e odori unici. Nell'aria si percepisce un profumo pungente di mare, portato dal vento, che si mescola con quello che esce dai 'bacari' (le tipiche osterie veneziane), dove è possibile mangiare qualcosa di veloce e sfizioso che i veneziani chiamano 'cicchetti',[6] accompagnati da un''ombra'.[7]

Passeggiando per queste vie si viene accolti da una moltitudine di panni stesi al sole, su fili sospesi tra i balconi dei palazzi (un tempo potevano anche essere stesi su apposite strutture collocate nelle corti e nei campi) che si muovono al vento come bandiere, colorando e addobbando gli spazi urbani, e dalle 'ciacole',[8] chiacchiere in veneziano, che gli abitanti scambiano, magari da una finestra all'altra, o dagli schiamazzi di qualche ragazzino che gioca negli spazi aperti della città rompendo all'improvviso il silenzio che regna in queste zone **[figg. 8-9]**.

Qui le strade sono ancora popolate dai gatti randagi, pochi rispetto al passato, quando questi erano i veri protagonisti della città ed erano accuditi da anziane signore che li sfamavano ricevendo in cambio le loro attenzioni. I veneziani li rispettavano molto perché essendo ottimi predatori di ratti difendevano la città dalle terribili epidemie di peste.

In queste zone è ancora possibile trovare qualche rara bottega artigiana che lavora il legno, le stoffe, i costumi e il vetro, qualche sporadico cantiere tradizionale (i cosiddetti 'squeri') e molti altri esempi di eccellenze veneziane **[fig. 10]**.

6 I cicchetti veneziani sono piccole porzioni di cibo come le uova sode, le sarde *in saor*, la 'trippa' o il baccalà fritto, le 'acciughette' o i 'folpetti', i nervetti con cipolla, i fagioli in umido, le seppioline grigliate, le alici marinate, la zucca *in saor*, le anguille marinate, l'aringa, mezzo uovo con acciuga, i crostini di polenta con baccalà mantecato, la frittata con radicchio di Treviso, la *spienza* (milza) alla veneziana, le polpette e le alici fritte.

7 Termine con cui i veneziani indicano un bicchiere di vino che deriva dall'antica usanza dei venditori di vino di sistemarsi con i banchi di mescita all'ombra del Campanile di San Marco per tenere fresco il vino.

8 «Venezia è un impasto d'acqua, di pietra, di luce e di silenzi, ma non dimenticare, diceva mia madre, che c›è un quinto elemento, il mastice che lega fra loro i primi quattro: la ciàcola. La chiacchiera è quel dire senza scopo che a nostra insaputa, di tanto in tanto, ci regala briciole di saggezza. Scivola nelle osterie, fra i banchi del mercato, nei cortili delle scuole, nelle calli, nei canali tra barche che si incrociano, fra massaie che si scambiano consigli sul bucato, sulla minestra, sugli uomini che si danno alla macchia, che fanno loro le corna o che fanno la guerra» (Molesini, A. [2019]. *Dove un'ombra sconsolata mi cerca*. Palermo: Sellerio, 56).

Figura 8 *Panni stesi in rio del Gheto con peate*. 1960. © Luigi ‘Gigi’ Ferrigno, Archivio Digitale Fondazione Querini Stampalia

Figura 9 *Ciacoe in Campo de Gheto Novo*. 1960. © Luigi 'Gigi' Ferrigno, Archivio Digitale Fondazione Querini Stampalia

Figura 10 *Squero*. © Ongaria Archivio fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

8 Riflessione sul presente e visione per il futuro

Queste immagini, oltre a darci una visione di com'era Venezia e di come veniva vissuta dai suoi abitanti e visitatori, ci offrono interessanti spunti di riflessione sia per analizzare il presente che stiamo vivendo, sia per mettere a fuoco e immaginare al tempo stesso un futuro possibile per il tessuto urbano e la comunità locale.

Per capire in che direzione stiamo andando è necessario volgersi all'indietro, al passato, per comprendere quello che è avvenuto e quello che si potrebbe realizzare in futuro.

È necessario quindi trovare soluzioni e idee che consentano alla città di affrontare le sfide che l'attendono in termini di sviluppo economico e inclusione sociale, non solo recuperando e reinventando gli elementi e i significati legati alla sua identità storico-culturale, ma abbracciando la totalità dei fattori che la caratterizzano, uno su tutti il turismo, una risorsa oggigiorno insostituibile per la città, ma da gestire e governare.

A tal fine si potrebbe, ad esempio, incentivare l'esplorazione di alcuni luoghi di Venezia tanto caratteristici e autentici quanto forse poco conosciuti anche dagli stessi veneziani, e favorire la riscoperta dell'identità di questi spazi, la loro storia e le loro bellezze da valorizzare soprattutto agli occhi dei visitatori, che arrivano sempre più numerosi nella città lagunare.

Un altro strumento può essere quello di creare inediti prodotti culturali, capaci di esprimere l'identità della città, e di promuovere nuove attività economiche legate al territorio. Un esempio pratico è proponibile nell'ambito della cucina veneziana, in una visione allargata che comprenda le specialità e i piatti tipici,[9] anche in una formula 'take away'.

A ogni modo, è necessario puntare sulle eccellenze del luogo – non soltanto su quelle tradizionali come il vetro e il merletto – dando spazio anche alla creatività e ai talenti delle nuove generazioni. Nelle vetrine dei negozi dobbiamo poter trovare i prodotti locali, espressione del territorio e delle sue eccellenze, che si possono trovare solo a Venezia e in nessun'altra parte d'Italia o del mondo.

Un altro strumento è valorizzare e promuovere i negozi storici e di prossimità rimasti che vendono articoli caratterizzanti, come le piccole botteghe e le osterie che costituiscono una ricchezza per la città e per la sua popolazione, e possono certamente rappresentare un motivo di interesse anche per i visitatori stranieri.

E ancora, possono essere valorizzati e recuperati alcuni antichi mestieri direttamente legati alle tradizioni locali, aspirando alla loro riscoperta nonché innovazione. Per fare tutto ciò è necessario salvaguardare e diffondere un patrimonio di conoscenze, espressione della capacità di sviluppo, della creatività e dell'ingegno di tante generazioni.

Un progetto di identità come quello appena proposto può diventare il volano per l'avvio di un sano sviluppo economico e urbano, fondato sulla ricerca e la ricostruzione di profonde radici identitarie e sulla valorizzazione del patrimonio storico, culturale e ambientale. Ma non solo; questo potrebbe stimolare comportamenti più consapevoli e rispettosi nei confronti della città, dei suoi valori, tradizioni e abitudini, in parte scomparsi ma ancora vivi nella memoria di molti veneziani. Spesso infatti accade che i turisti assumano atteggiamenti non consoni al luogo in cui si trovano, come spesso riportato dai giornali locali; forse perché Venezia, essendo una città così particolare anche a causa dell'onnipresente elemento acqueo, spesso viene scambiata per una località balneare, con regole diverse rispetto a quelle di una città d'arte. Venezia viene così fraintesa e allo stesso tempo svalutata agli occhi del mondo che la osserva da fuori.

Una progettualità di valorizzazione locale contribuirebbe a sostenere l'immagine del territorio e, forse, a farci rivivere un po' di quella 'magia' che solo i veneziani conoscono e che non è solo legata agli scorci e ai paesaggi, ma che è insita nell'anima della città.

9 Alcuni piatti tipici veneziani sono: le *moèche* fritte (ovvero granchi molli, una prelibatezza locale, definite anche la 'pepita veneziana'); salsiccia e verza *sofegada* (stufata); i papaverini (biscotti di origine antica un po' piccanti); le *sepe col nero* e polenta; *sepe in tecia*; seppie alla Buranella; il *risoto de go'*; la *renga co' la segòla*, ecc.

Indagare un'antica periferia. Ricerche archeologiche a Musile di Piave

Sara Bini
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Laura D'Isep
Archeologa libera professionista

Abstract
Musile di Piave, near the Venice lagoon, belonged to the Roman town of Altino. This landscape had an articulated communication system, consisting of land and water routes in relation with the main road via Annia. Towards the end of 1900s surveys revealed many archaeological evidences, such as the significant discoveries of a bridge, a cistern and a rural villa dating to the Roman era. The Superintendency has started new investigations from 2022 to protect cultural heritage and to enrich the knowledge of peripheral area in the past, apparently less monumental but strictly connected with the commercial and productive role of the city.

Keywords
Musile di Piave (Venice). Via Annia. Roman bridge. Cistern. Rural villa.

Sommario
1 Introduzione. – 2 Il territorio di Musile di Piave in epoca antica. – 3 Il ponte romano sulla Fossetta. – 4 L'insediamento con impianto produttivo di Millepertiche. – 5 Scavo dell'area dell'arginatura e della cisterna a Millepertiche. –6 Le nuove ricerche a Musile tra tutela e valorizzazione.

1 Introduzione

Tra la fine degli anni Ottanta e il Duemila, in collaborazione con la ex Soprintendenza Archeologica del Veneto, i volontari dei Gruppi Archeologici di Meolo e di Musile di Piave hanno eseguito numerose ricerche di superficie nel comprensorio di Musile di Piave. In particolare, l'intenso lavoro sistematico del Gruppo Archeologico meolese ha prodotto una prima schedatura delle aree a interesse archeologico nel territorio della bassa pianura veneta compreso tra i fiumi Sile e Piave nel 1991.[1]

Musile di Piave in epoca antica si trovava in una continuità naturale con la laguna nord di Venezia. La cesura attuale tra la terraferma e le acque lagunari risale al 1648, quando i veneziani realizzarono il Taglio del Sile, deviando il corso del fiume Sile per salvaguardare Venezia. Questa azione ha creato l'insorgere di paludi che hanno coperto la presenza di evidenze archeologiche fino alle bonifiche concluse negli anni Trenta del Novecento.

1 Nel comprensorio di Musile di Piave sono stati individuati quindici siti («La Pianura tra Sile e Piave nell'antichità» 1991, ripresi in seguito in Bondesan, Meneghel 2004; D'Isep 2001-02). Tre di questi contesti sono stati indagati con uno scavo archeologico da parte della ex Soprintendenza Archeologica del Veneto.

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 1
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-896-5
ISBN [print] 978-88-6969-897-2

Submitted 2024-08-29
Published 2024-12-19

© 2024 Bini, D'Isep
CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-896-5/002

2 Il territorio di Musile di Piave in epoca antica

In epoca antica il territorio di Musile di Piave risultava molto favorevole all'insediamento. Era caratterizzato dalla presenza del dosso sabbioso di Millepertiche, ora spianato a causa delle bonifiche del secolo scorso; inoltre erano presenti diversi corsi d'acqua che permettevano un grande utilizzo della risorsa idrica anche per la navigazione.

Molto scarse sono le notizie riguardanti l'epoca preromana. Si suppone che esistessero degli insediamenti sparsi di varia entità e che il territorio fosse attraversato da piste il cui tracciato sarebbe coinciso nel II a.C. con il percorso della via Annia (D'Isep 2005, 173). Allo stato attuale delle conoscenze, appartengono all'età del Ferro alcuni contenitori in ceramica grigia. I reperti sono stati rinvenuti in un contesto di necropoli non meglio precisato, tra Bellesine e Cascinelle lungo il fosso Gorgazzo, e si datano al IV-II a.C. (Croce Da Villa 1990, 169-71).

Per quanto riguarda l'età romana, i numerosi materiali rinvenuti attestano un'intensa frequentazione con insediamenti sparsi e diffusi. Il comprensorio di Musile di Piave apparteneva all'agro orientale di Altino, città con forte vocazione emporica già nell'Età del Ferro. In questa parte di territorio la via Annia, uscendo da Altino e in direzione di Aquileia, conservava un tracciato secondario, più interno, costruito probabilmente per arginare le zone basse e paludose. Infatti questo asse stradale rientrava dalla località di Ca' Tron di Roncade a Ponte Catena, attraversando Marteggia di Meolo **[fig. 1a]**. La strada proseguiva passando per le località di Bellesine e Cascinelle. Questo percorso, visibile ancora oggi dalle foto aeree **[fig. 2]**, risulta confermato dal rinvenimento di cinque miliari, quattro dei quali databili al IV d.C. **[fig. 1 II-V]**.[2] Il quinto esemplare si trova nella proprietà Scarpa, risulta anepigrafe, essendo stato reciso nella parte superiore, e quindi è privo di datazione **[fig. 1 I]** (Basso 2002; 2006).

Il percorso della via Annia risultava ulteriormente articolato dall'innesto di un sistema di tratti stradali di minore importanza. Un primo segmento si staccava dalla strada consolare all'altezza di Bellesine e si dirigeva verso Meolo, passando per Ca' Malipiero **[fig. 1b]** (Contin et al. 1883, 272). Nella medesima località compare un altro asse **[fig. 1e]** che risultava di particolare rilievo perché sembra collegare la strada principale con un'antica fossa di navigazione **[fig. 1f]**, creando una continua e osmotica interazione tra la viabilità terrestre e fluvio-lagunare.[3] Il canale artificiale correva parallelo alla via consolare, dalla quale distava 1,5 km, e delimitava a nord la vasta depressione compresa tra le frazioni di Caposile, Millepertiche e Trezze.[4]

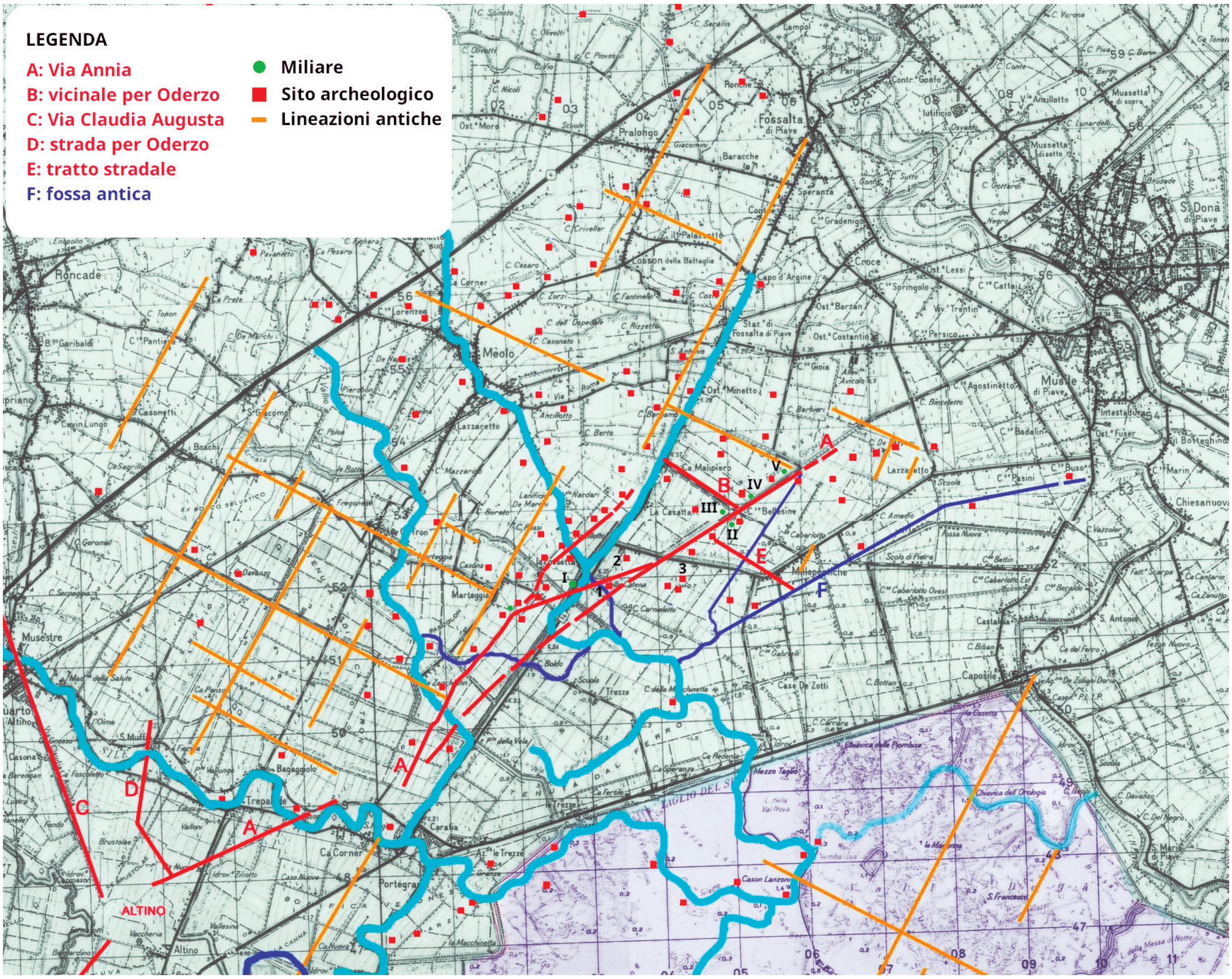
I numerosi reperti di varia tipologia, rinvenuti nel survey, sono riferibili nella maggior parte dei casi a edifici rustici, realtà verosimilmente autosufficienti, dedite in particolare all'agricoltura e alla viticoltura, oltre che all'allevamento, alla pesca e alla tessitura (D'Isep 2005, 173). In analogia con il periodo di massimo splendore del vicino municipio altinate, la maggior quantità di rinvenimenti si concentra tra la fine del I secolo a.C. e il I-inizio II secolo d.C. Talvolta questi insediamenti risultano caratterizzati da materiali di una certa raffinatezza, come dimostrano la presenza di alcuni frammenti ceramici e lapidei di pregio. È il caso della zona tra Bellesine e Cascinelle, in cui è stata avanzata la proposta dell'esistenza di una stazione di sosta o di un *vicus* di una certa importanza (Croce Da Villa 1990, 171). Rimane da confermare o meno tale ipotesi, per la mancanza di dati archeologici certi.

A delineare con ancora più precisione il quadro di Musile di Piave in epoca romana, concorrono i tre scavi archeologici eseguiti dalla ex Soprintendenza Archeologica del Veneto e riferiti a un ponte, una cisterna e un insediamento produttivo.

2 La localizzazione dei miliari III-V risulta generica.

3 L'articolata rete di vie di comunicazione tra Marteggia e Bellesine costituiva un significativo snodo itinerario antico lungo la costa alto-adriatica, analogamente agli altri punti nevralgici della viabilità terrestre e acquea afferenti agli agri di Concordia Sagittaria e di Aquileia (Busana, Vacilotto 2022, 207-23).

4 La fossa antica, lunga 6 km, larga 21 m e profonda circa 3 m, è stata indagata archeologicamente nel 1993 (Davanzo 2002, 139-44).



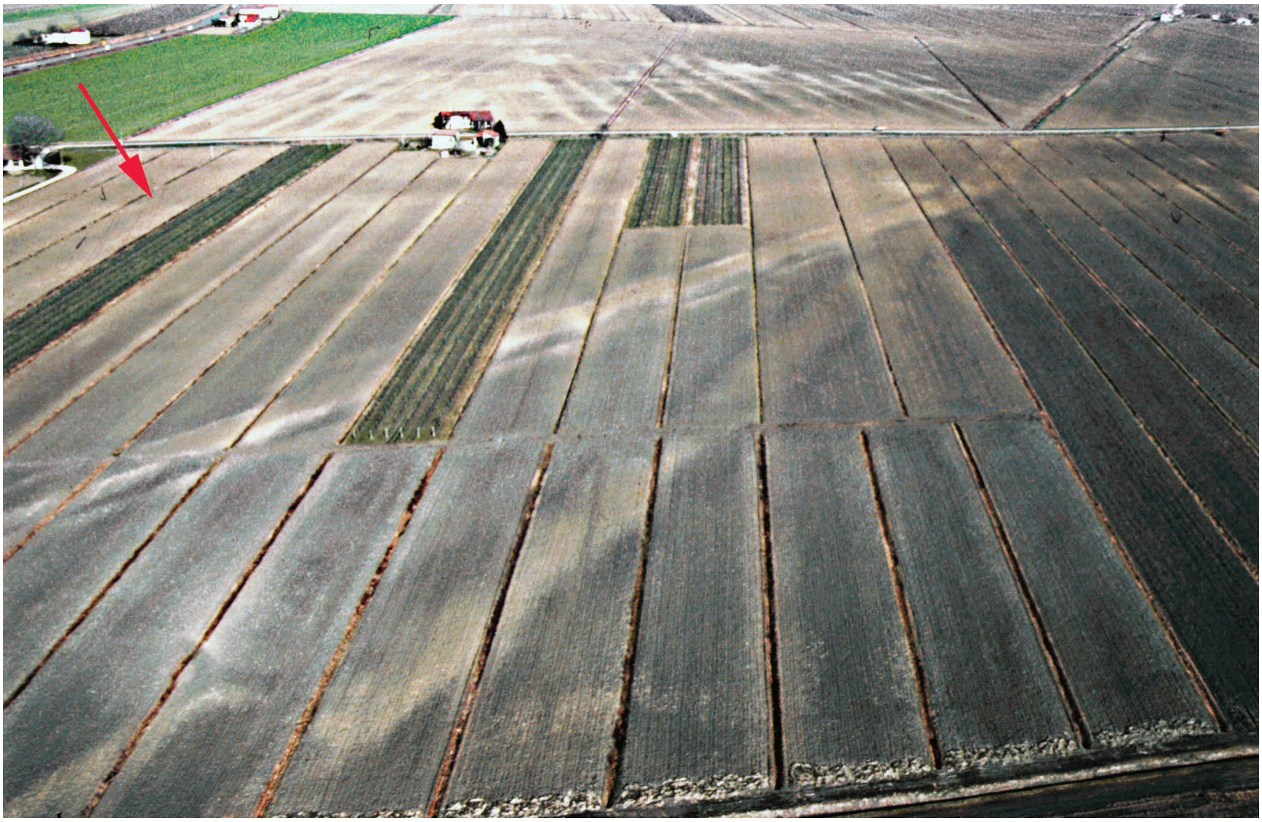


Figura 1 Carta di distribuzione dei rinvenimenti lungo la via Annia tra Sile e Piave

Figura 2 La via Annia. La freccia arancione indica il sito con l'impianto produttivo di Millepertiche. Foto dal deltaplano. Archivio del Centro di Documentazione Storico-Etnografica del Veneto Orientale «G. Pavanello» di Meolo

3 Il ponte romano sulla Fossetta

Nel 1990 lo scavo archeologico ha riportato alla luce i resti di un ponte romano lungo la via Annia (Galliazzo 1995, 147-8; Croce Da Villa 1990, 165-88) [fig. 1.1]. Corrispondeva a un grande esempio dell'ingegneria romana, perché si adeguava con diverse soluzioni tecniche alla natura del terreno di appoggio: palustre e più instabile a nord-est, sabbioso e maggiormente compatto a sud-ovest.

La struttura, che sovrastava un modesto corso d'acqua, era a un'unica arcata, misurava 15,75 m in lunghezza e 5,7 m in larghezza; l'alzato era in mattoni sesquipedali.

Sono rimaste visibili le fondazioni delle spalle in quattro blocchi di arenaria, poggianti su un fitto vespaio di pali lignei, e alcuni conci crollati nell'antico alveo. Per conferire maggiore solidità alla struttura e contrastare i cedimenti causati dalle infiltrazioni d'acqua, sono stati eseguiti dei lavori di restauro. Il ponte è stato munito di contrafforti; alcuni blocchi di trachite sono stati riutilizzati in alcune parti della struttura; inoltre nella sottofondazione nord-orientale era stato costruito un 'cassone di contenimento', costituito da un sistema di due assi in legno leggermente divergenti che si incastravano a mezzo-legno con altre due grosse travi appaiate [fig. 3].

In base ai materiali rinvenuti, l'evidenza archeologica si data tra il I e il IV-V secolo d.C. È molto probabile che in precedenza, per oltrepassare i numerosi corsi d'acqua presenti nella zona, esistessero delle strutture provvisorie che successivamente i Romani hanno reso permanenti.

4 L'insediamento con impianto produttivo di Millepertiche

Tra il 1991 e il 1992 è stato indagato archeologicamente il sito nel fondo Scarpa, che si trova a circa 150 m dalla via Annia [figg. 1.2-2]. Lo scavo di emergenza ha portato alla luce diverse strutture il cui precario stato di conservazione, in unione alla lacunosità dei dati pervenuti, non ha permesso una lettura esaustiva di tutte le evidenze archeologiche.[5]

Oltre alla presenza di diverse concentrazioni di materiali, di non chiara funzione, sono emersi: tratti di canalette costruite con tegole e mattoni [fig. 4.1-4], parti di sottofondazioni murarie in laterizi di lunghezza compresa tra 5 e i 10 m [figg. 4.5-11]; tre vasche quadrangolari in mattoni posizionati a secco (misure comprese tra 1 m e 1,9 m per lato) [fig. 4.12-14], tre strutture di captazione idrica: un pozzo profondo 3,7 m [fig. 4.15], un impianto quadrato di 1,2 m di lato con fondo ligneo e alzato in mattoni [fig. 4.16] e la base di una struttura di forma triangolare con gli angoli arrotondati, in legno e laterizi, connessa forse a una polla d'acqua [fig. 4.17].

Inizialmente considerato come un santuario (Croce Da Villa 1996, 81-96; 2005, 233-45) il riesame di tutta la documentazione connota il sito come un insediamento produttivo in cui doveva essere fondamentale l'utilizzo dell'acqua (D'Isep 2005-06; D'Isep, Pettenò, Vigoni 2011, 251-60).

In mancanza di un contesto certo o di precisi indicatori di produzione non è possibile stabilire con certezza a quale tipo di ciclo produttivo (attività figulinaria, tessile o agricola) fosse collegato l'impianto di Millepertiche. Si segnala, tuttavia, il rinvenimento di due grossi mortai in trachite di forma tronco piramidale [fig. 5] all'interno di due vasche [fig. 4.12-13]. La funzione di questi manufatti, molto diffusi anche nel territorio di Meolo, sembra essere legata alla lavorazione dei cereali, come suggerirebbe la morfologia di usura interna di questi rinvenimenti (D'Isep 2005-06, 171).

In base ai reperti rivenuti, il sito si data tra il II-I a.C. e il I-II d.C.

Di particolare interesse è il rinvenimento sul fondo del pozzo [fig. 4.15] di un disco bronzeo (19,9 cm di diametro), datato al II-I a.C. [fig. 6]. La lamina reca incisa una figura femminile compatibile con una dea della cultualità dei Veneti antichi, protettrice di tutto il mondo naturale e dei cicli vitali. Differentemente da altri dischi rinvenuti nell'area plavense a soggetto femminile, in cui la divinità regge solitamente una chiave, in questo reperto compare un oggetto interpretato come un elemento floreale (Capuis 1998, 112-20; Pettenò 2004, 65-77). Una

5 Lo scavo, eseguito dalla ditta Malvestio in collaborazione con il Gruppo Archeologico di Meolo è stato pubblicato in Croce Da Villa 1996, 81-96. Per una revisione dell'intera documentazione archeologica si veda D'Isep 2005-06 e D'Isep, Pettenò, Vigoni 2011, 251-60 con relativa bibliografia.

Figura 3 Il ponte romano di Musile di Piave. Rielaborato da Croce Da Villa 1990, 174-5

nuova ipotesi interpretativa, da approfondire assieme a uno studio sull'iconografia delle specie vegetali rappresentate, è suggerita dalla forte somiglianza con un manufatto bronzeo dal profilo sinuoso, rinvenuto in Belgio (Faider-Feytas 1979, pl. 187, A 2.3) e interpretato come un caduceo. Questa lettura risulta poco pertinente, poiché non era chiaro il contesto di rinvenimento del reperto che è stato trovato isolato e non in associazione con qualche statuetta della divinità a esso collegata. Per morfologia appare invece molto simile a un divaricatore ostetrico quadrivalve, rinvenuto a Pompei, attributo che si avvicinerebbe a una delle caratteristiche della divinità legata al mondo femminile (D'Isep 2005-06, 140).

Nel disco di Musile di Piave, la cultualità venetica è stata reinterpretata con una nuova modalità. Il disco, che apparteneva a un contesto religioso privato (Capuis 1998, 117-18), sembra acquistare un nuovo valore simbolico nel periodo di romanizzazione, quando viene deposto all'interno di un pozzo con una probabile funzione di rituale purificatorio o di fondazione.

5 Scavo dell'area dell'arginatura e della cisterna a Millepertiche

Nel 1993, nel fondo Da Re a Millepertiche, l'indagine archeologica ha rilevato la presenza di un approdo fluviale e di una cisterna **[figg. 1.3, 7]**.[6]

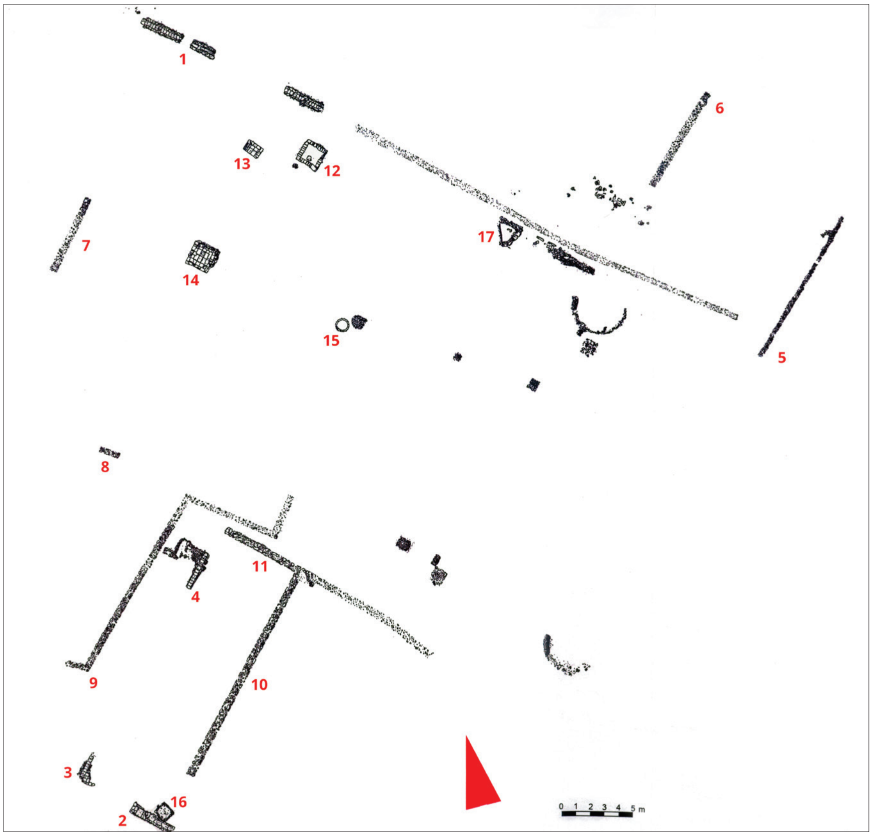
Il sito si trovava sul margine del dosso di Millepertiche e in un punto di particolare rilievo della viabilità terrestre/fluviolagunare antica. Infatti a nord distava 400 m circa dalla via Annia, a sud era prossimo al punto di confluenza di due corsi d'acqua defluenti nel canale Lanzoni: il Tinchera e un paleoalveo legato a un antico sistema plavense.

L'opera di arginatura lignea della sponda e le strutture murarie in mattoni, indagate parzialmente a causa degli spianamenti agricoli degli anni Settanta, afferivano probabilmente a una villa rustica di I d.C. dotata di magazzino e di approdo.

A ovest di questa evidenza archeologica è stata rinvenuta la cisterna **[fig. 8]**. Il complesso è costituito da un taglio di forma quadrata di 11,5 × 11,2 m, riempito da uno strato impermeabile di argilla. Il successivo riempimento è composto da sabbia marina. Per il prelievo dell'acqua, nell'angolo nord-ovest della struttura è localizzato un pozzo (diametro interno 87 cm), del quale resta un solo corso di pozzali. I laterizi ad arco di cerchio poggiavano su una lastra quadrangolare in pietra calcarea, dotata di cornice e di probabile riutilizzo. Attorno all'impianto compariva uno strato di circa 30 cm di ghiaia fine, la quale assieme alla sabbia, aveva lo scopo di filtrare e depurare l'acqua piovana raccolta nella cisterna.

Questa evidenza archeologica ricorda il funzionamento dei 'pozzi alla veneziana', vale a dire le strutture di captazione idrica molto frequenti a Venezia e databili in gran numero all'epoca medievale.

6 Lo scavo, eseguito dalla Cooperativa Co.R.A in collaborazione con il Gruppo Archeologico di Meolo, è parzialmente edito in Croce Da Villa 2001, 277-8; D'Isep, Pettenò, Vigoni 2011, 257-9; Beltrame 2023, 14-15.



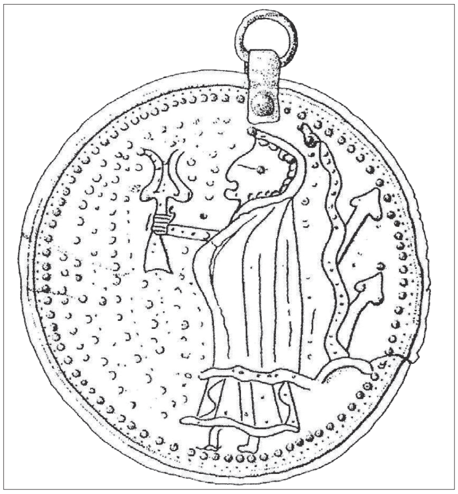


Figura 4 Planimetria dell'insediamento produttivo di Millepertiche. Rielaborato da Croce Da Villa 1996, 83

Figura 5 Mortaio in trachite dall'insediamento produttivo di Millepertiche

Figura 6 Disegno del disco bronzeo di Millpertiche. Da Pettenò 2004, 69 fig. 17.5

Questo sito necessita di uno studio approfondito e di ulteriori indagini che possano fare luce su alcune questioni ancora aperte, come la sua datazione e la presenza di una limitrofa struttura analoga visibile dalle foto aeree. A una prima analisi, tuttavia, i numerosi materiali di varia tipologia si collocano tra la metà del I a.C. e l'inizio del II d.C.

La cisterna di Millepertiche rientra in una serie di rinvenimenti simili e solo parzialmente editi, databili all'epoca romana. Simili impianti sono stati rinvenuti a Ca' Ballarin di Cavalino-Treporti, nel Canale San Felice della laguna nord di Venezia, a Cittanova di San Donà di Piave, ad Aquileia e a Piere d'Isela nella laguna di Marano Lagunare (Beltrame et al. 2023, 14-17).

In connessione spesso ad approdi, questi contesti dell'area nord-adriatica sono stati di recente interpretati come possibili infrastrutture nautiche, posizionate lungo le rotte fluvio-endolagunari per rifornire di acqua le barche e le navi mercantili (22). Sembrano corrispondere a delle strutture locali che successivamente sono passate a Venezia, la quale, a differenza dell'epoca romana, utilizzava le cisterne nei campi per i suoi abitanti.

6 Le nuove ricerche a Musile tra tutela e valorizzazione

Dopo queste campagne di scavo appena descritte, condotte all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso, il territorio di Musile di Piave non fu più interessato da approfondite campagne di indagine, portando solo alla dichiarazione di interesse culturale di una limitata porzione di territorio concentrata nell'area dove venne individuato il ponte romano.

Il Comune di Musile di Piave non ha, al momento, adottato formalmente vigenti carte di rischio archeologico dettagliate. Tale mancanza si ripercuote nell'efficacia della tutela esercitata dalla Soprintendenza soprattutto laddove non intervengano disposizioni ai sensi della Parte II o III del Codice, oppure norme generali inserite nei singoli strumenti urbanistici comunali. In quel caso, per interventi non sottoposti al Codice degli Appalti, mancano strumenti per esercitare un'effettiva tutela dei beni archeologici, anche con la finalità di

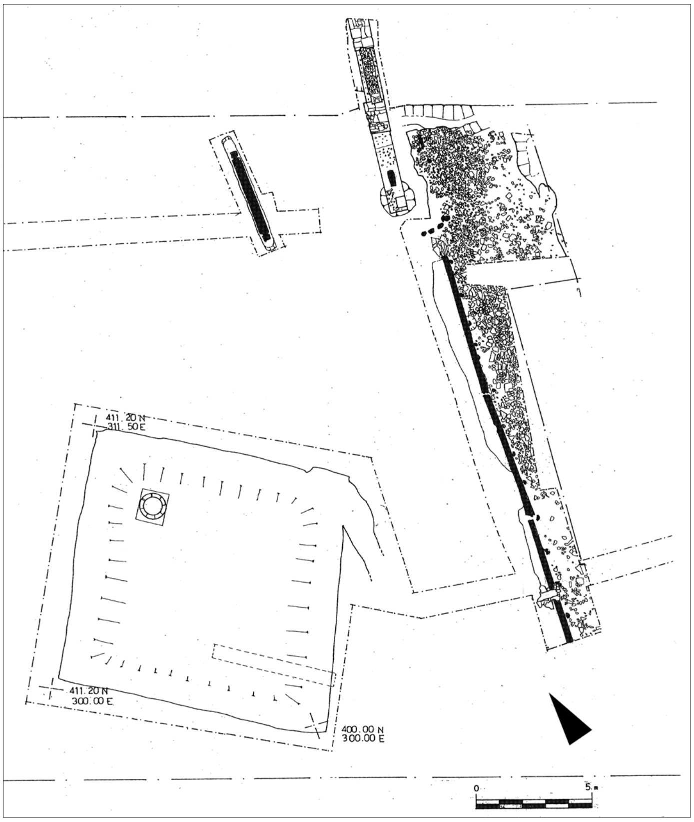


Figura 7
Planimetria del sito della cisterna di Millepertiche. Rielaborazione da Croce Da Villa 2001, 280

Figura 8
La cisterna di Millepertiche. Archivio del Centro di Documentazione «G. Pavanello» di Meolo

ridurre i rinvenimenti occasionali e quindi ritardi inaspettati (ma in una certa misura preventivabili) dei lavori.

Come illustrato nei paragrafi precedenti, si tratta però di un'area che, sotto un profilo topografico, può restituire evidenze archeologiche anche significative, collocandosi in quella porzione di territorio tra l'attuale centro di Musile, purtroppo in buona parte distrutto e ricostruito dopo le due guerre mondiali, e l'attiguo Comune di Quarto d'Altino, ben noto sotto il profilo archeologico.

Si tratta quindi di un territorio a rischio sotto il profilo edilizio e agricolo, a causa sia dell'espansione urbanistica del Comune di riferimento, ma anche della volontà di molti proprietari di impiantare nuove colture, soprattutto vigna, che potrebbe quindi causare una significativa manomissione del sottosuolo.

Sulla base di queste valutazioni, anche al fine di salvaguardare i beni che rischiano di essere distrutti o danneggiati nelle attività edilizie private, si è ritenuto necessario effettuare una serie di indagini approfondite su questa porzione di territorio applicando le più opportune attività di ricerca archeologica preventiva (consultazione della documentazione esistente e della bibliografia, aerofotointerpretazione, *remote sensing*, analisi geognostiche non invasive, survey, studio dei materiali archeologici rinvenuti) per permettere alla Soprintendenza di valutare efficacemente il potenziale archeologico dell'area e porre eventualmente efficaci strumenti di tutela. Risulta inoltre necessario conoscere la reale consistenza del materiale già rinvenuto in passato attraverso una sistematica attività di inventariazione e catalogazione dello stesso.

Con questo indirizzo, a partire dal 2022 la Soprintendenza ha iniziato nuove ricerche, finanziate grazie alla Programmazione Triennale dei Lavori Pubblici del Ministero della Cultura per gli anni 2022-24 e con un completamento nella Programmazione 2024-26.

I lavori, affidati alla ditta Archeodrone s.r.l., hanno previsto prima di tutto uno *status quaestionis* di quanto finora noto, iniziando da un completo spoglio bibliografico con lo studio

delle pubblicazioni inerenti il comprensorio di Musile di Piave, includendo anche la consultazione dell'edito sia di carattere archeologico, sia di carattere geo-morfologico. Sono state inoltre prese in considerazione le fonti d'archivio inedite conservate presso gli archivi della Soprintendenza con sede a Padova (in quanto raccoglie la documentazione della ex Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto) e della nostra stessa Soprintendenza per il Comune di Venezia e Laguna (sia archivio storico, sia ex Nucleo NAUSICAA). Dopo questa prima fase, è seguita un'indagine diacronica della cartografia storica, moderna e contemporanea in abbinamento all'interpretazione delle foto aree e satellitari esistenti e consultabili ad esempio nel Geoportale regionale della Regione Veneto o nell'Atlante della Laguna o in altre piattaforme di telerilevamento di libero accesso.

Tutte queste informazioni di base sono state raccolte in un sistema G.I.S. utile per la rappresentazione dei dati progressivamente emergenti condensandoli in una carta archeologica informatizzata. Al suo interno sono poi stati riversati tutti i dati territoriali di rilievo storico e archeologico emersi nelle fasi precedenti di studio e analisi, suddivisi in appositi layer, strutturati, per quanto concerne il database degli attributi.

Per tutta la durata dei lavori, questo G.I.S. costituirà il contenitore e la base cartografica destinata ad accogliere e valorizzare le risultanze che dovessero emergere dalle successive fasi del progetto.

A questo punto, avendo chiara la situazione pregressa, sono iniziate le indagini sul campo, attraverso metodologie non invasive che permettessero di avere un'idea del bacino archeologico sepolto senza andare a intaccare o manomettere il terreno.

Grazie a queste ricerche, come previsto, sono state individuate numerose anomalie che necessitano di ulteriori approfondimenti di tipo archeologico.

Le indagini hanno quindi permesso di comprendere come il territorio di Musile sia effettivamente ricco di evidenze archeologiche la cui comprensione sarà oggetto di attenzione sia da parte della Soprintendenza, ma anche dell'amministrazione comunale nei prossimi anni.

Queste ricerche condotte in più di una località nel territorio di Musile, attualmente in corso, già in questi pochi anni hanno portato, tra l'altro, a fruttuose collaborazioni tra istituzioni, che permetteranno di raggiungere gli obiettivi di tutela, conservazione, valorizzazione e fruizione dei siti e dei reperti individuati in molto meno tempo e con maggiori risultati.

In questi mesi si sta attivando una collaborazione con l'Università di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali nella persona del dott. Federico Ugolini, a capo del progetto *Venetia – Archaeology of Lagoonal and Fluvial Harbours of the Venetia During the Roman Era: Landscape Changes, Accessibility and Navigability* (Misura progetto: MSCA SOE – PNRR YR, CUP: B63C22001650006). Grazie a tale azione congiunta, a seguito di opportune concessioni di scavo come previste dalla normativa, il dott. Ugolini potrà integrare le attività ispettive su alcune anomalie riscontrate nelle precedenti indagini non-invasive nell'ambito di un'attività congiunta tra Università e Soprintendenza per la ricerca archeologica a Musile di Piave che sarà oggetto, come accennato, di opportuna convenzione.

Inoltre, fin dall'inizio del progetto la Soprintendenza si è fin da subito attivata per una fattiva e proficua collaborazione con l'Amministrazione comunale e le realtà del luogo, trovando in esse un dialogo positivo e una volontà a collaborare soprattutto nell'ambito della fruizione e la valorizzazione dei beni archeologici oggetto delle ricerche.

Tale proficua collaborazione ha portato alla costituzione di un gruppo archeologico formato da un gruppo di volontari e appassionati alla storia locale che ha attivato con entusiasmo un dialogo con i funzionari della Soprintendenza per capire come potessero essere di supporto alle attività di indagine archeologica. Si sono quindi concentrati in un'intensa attività di sensibilizzazione della comunità locale, soprattutto i bambini e i proprietari dei terreni, su cui si supponeva insistessero livelli archeologici sepolti, che, infatti, hanno egregiamente collaborato con le ditte archeologiche affidatarie dei servizi richiesti dalla Soprintendenza e con la Soprintendenza stessa.

Nel 2023, sempre grazie al loro aiuto, è già stato organizzato un incontro sull'archeologia a Musile di Piave nell'ambito delle *Giornate europee dell'archeologia* che ha visto la partecipazione di numerosi cittadini che hanno dimostrato un profondo interesse per la storia antica del loro paese e per meglio comprendere quali fossero le attività passate e quali potessero essere le attività future che la Soprintendenza sta seguendo per indagare il loro territorio.

Anche l'amministrazione comunale si è celermente attivata per supportare le attività della Soprintendenza, in particolare sempre nell'ambito della fruizione e della valorizzazione *in primis* dei reperti mobili già recuperati dagli scavi passati e finora sempre custoditi in deposito,

sia attraverso una piccola esposizione, ma anche con la messa a disposizione di locali di pertinenza comunale che possano essere utilizzati come deposito per i materiali archeologici che potranno essere recuperati da queste e da future indagini sul territorio.

Le attività qui descritte denotano quindi l'interessante potenziale archeologico che Musile di Piave custodisce e che necessita prima di tutto di una mirata azione di tutela da parte della Soprintendenza, ma anche di approfondite indagini per meglio comprendere l'evoluzione di questa antica periferia nel corso dei secoli, apparentemente meno monumentale, ma fortemente legata al ruolo commerciale e produttivo della città.

Bibliografia

Basso, P. (2002). «La storia della strada». Ghedini, Bondesan, Busana 2002, 115-24.

Basso, P. (2006). «Un nuovo miliario della *Venetia*». *Epigraphica*, 68, 429-40.

Beltrame, C. et al. (2023). «Roman 'Well-Cisterns', Navigational Routes, and Landscape Modifications in the Venice Lagoon and Northeastern Adriatic». *International Journal of Nautical Archaeology*, 1-25. https://www.tandfonline.com/loi/rjna20

Bondesan, A.; Meneghel, M. (a cura di) (2004). *Geomorfologia della Provincia di Venezia*. Padova: Esedra Editrice.

Busana, M.S.; Vacilotto, A. (2022). «Il sistema itinerario nella periferia dei centri urbani della fascia costiera adriatica: i casi di Aquileia, Altino e Concordia». *Atlante tematico di topografia antica. Roma, urbanistica, viabilità, territorio, idraulica*, 32, 207-23.

Capuis, L. (1998). «Per una rilettura dell'iconografia/iconologia dei dischi». *Quaderni di Archeologia del Veneto*, 14, 112-20.

Contin, A. et al. (1883). «Relazione della Commisione della Reale Deputazione Veneta sopra gli studi di Storia Patria. Da Altino al Livenza». *Archivio Veneto*, 14, tomo 27, parte 1, 267-80.

Croce Da Villa, P. (a cura di) (1990). «Musile di Piave: ponte romano lungo l'Annia». *Quaderni di Archeologia del Veneto*, 6, 165-88.

Croce Da Villa, P. (1996). «Musile di Piave. Il santuario». *La protostoria tra Sile e Tagliamento. Antiche genti tra Veneto e Friuli = Catalogo della mostra* (Concordia Sagittaria, Pordenone, 1996-1997). Padova: Esedra Editrice, 81-96.

Croce Da Villa, P. (2001). «Scali ed infrastrutture commerciali dell'entroterra nel Veneto Orientale». *Antichità Altoadriatiche*, 46, 277-88.

Croce Da Villa, P. (2005). «Il sito votivo di Musile di Piave». Gorini, G.; Mastrocinque, A. (a cura di), *Stipi votive delle Venezie: Altichiero, Monte Altare, Musile, Garda, Riva*. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 233-45.

D'Isep, L. (2001-02). *Topografia e reperti archeologici in epoca romana nel territorio tra Sile e Piave* [tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.

D'Isep, L. (2005). «Di alcuni materiali ceramici da Meolo e Musile di Piave (Venezia)». *Quaderni di Archeologia del Veneto*, 21, 172-82.

D'Isep, L. (2005-06). *Musile di Piave, località Millepertiche (VE): una nuova interpretazione del sito* [tesi di specializzazione]. Trieste: Università degli Studi Trieste.

D'Isep, L.; Pettenò, E.; Vigoni, A. (2011). «Il pozzo di Musile di Piave (Venezia): per una revisione dei dati». *Antichità Altoadriatiche*, 70, 251-60.

Davanzo, M.D. (2002). «La 'fossa' antica di Millepertiche». Ghedini, Bondesan, Busana 2002, 139-44.

Faider-Feytas, G. (1979). *Les Bronzes Romains de Belgique*, vol. 2. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

Galliazzo, V. (1995). *I ponti romani*. Dosson (TV): Canova Edizioni.

Ghedini, F.; Bondesan, A.; Busana, M.S. (a cura di) (2002). *La tenuta di Ca' Tron. Ambiente e storia nella terra dei dogi*. Sommacampagna (VR): Cierre Edizioni.

«La Pianura tra Sile e Piave nell'antichità» (1991). *Provincia di Venezia*, 25(4).

Pettenò, E. (2004). «Il disco votivo di San Pietro di Rosà». Soprintendenza Archeologia del Veneto, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Gruppo Archeologico di Meolo (a cura di), *Nelle campagne della rosa. Dieci anni di ricerche archeologiche a Rosà*. Bassano: Editrice Artistica Bassano, 65-77.

Lido, località Alberoni. Il passato che riemerge
Avanzamento dei lavori tra scavo, ricerche e restauri

Cecilia Rossi
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Abstract
The aim of the paper is to provide a preliminary presentation of the archaeological discovery that occurred in 2022 in Venice Lido (Alberoni), and the following activities implemented for knowledge, conservation and restitution to the general public. First of all, the events of the discovery are retraced, from the starting archaeological assistance to the final decision of a complete stratigraphic excavation of the wooden structures found. The article then illustrates the in-depth investigations carried out during and/or at the end of the archaeological dig and the project designed for the restoration and public restitution. The last paragraph is dedicated to the project work progress.

Keywords
Bank structures. Fish breeding. Medieval and modern age. Perishable artefacts. Restoration.

Sommario
1 Premessa. – 2 Le vicende di scavo. – 3 Gli approfondimenti di indagine a margine dello scavo e l'ideazione di un progetto per la restituzione al pubblico. – 4 Lo stato di avanzamento del progetto per la restituzione al pubblico.

1 Premessa

Le evidenze oggetto di questo contributo rientrano tra le scoperte più significative avvenute a Venezia negli ultimi anni nel quadro della più ordinaria prassi di tutela archeologica in capo alla Soprintendenza.

Il sito di rinvenimento si colloca all'estremità meridionale del Lido, a pochi metri di distanza in linea d'aria dal Forte di Malamocco, un complesso difensivo costruito nella prima metà del XVII secolo, assieme all'omologo di San Pietro, sull'isola di Pellestrina, a presidio della bocca di porto omonima [fig. 1]. La zona rientra tra i settori di maggiore trasformazione a livello geomorfologico nell'isola del Lido, contraddistinta da un avanzamento progressivo della linea di costa, potenziatosi in particolare negli ultimi due secoli a seguito della costruzione della diga foranea.[1]

Sul piano della tutela, la località ricade all'interno della macro-zona di interesse archeologico della Laguna di Venezia, tutelata per legge a livello paesaggistico ai sensi dell'art. 142, c. 1, lett. m) del d.lgs. 42/2004 Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio. Per l'isola del Lido, come per altre aree del territorio comunale di Venezia, gli strumenti urbanistici vigenti recepiscono il potenziale archeologico insito nel sedime veneziano e precisano che tutte le opere che prevedano scavi, di qualunque tipo, debbano essere previamente comunicate alla

1 Sulla funzione del Forte nel quadro delle fortificazioni erette sui lidi veneziani si rimanda a Marchesi 1984, 189-93. Per il quadro geomorfologico si rimanda a Fontolan 2004, 405-8.

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 1
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-896-5
ISBN [print] 978-88-6969-897-2
Submitted 2024-08-29
Published 2024-12-19
© 2024 Rossi
CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-896-5/003

Soprintendenza, la quale può opporre il proprio veto alla loro realizzazione qualora le manomissioni previste al suolo risultino incompatibili con la preservazione del deposito sepolto.[2]

Con questi presupposti, la Soprintendenza si era espressa nel febbraio del 2019 in merito alla realizzazione di un nuovo complesso residenziale affacciato su strada della Marina, composto da due edifici a più piani con annessi vani interrati adibiti a parcheggio autovetture e sotto-servizi: l'Ufficio aveva rilasciato parere favorevole all'esecuzione del progetto, evidenziando tuttavia la necessità di un'assistenza archeologica continuativa alle operazioni di manomissione del sedime, tenuto conto della considerevole profondità di scavo (il piano di cantiere era fissato alla profondità di 3,5 m dal piano di campagna) e del potenziale rischio archeologico, determinato *in primis* dalla prossimità con le strutture difensive pertinenti al Forte di Malamocco.[3]

Quanto portato alla luce nel sottosuolo è andato oltre le previsioni, rivelando un tassello di storia veneziana del tutto inaspettato, con un complesso deposito sepolto per nulla connesso alle pur vicine strutture difensive ancora visibili in elevato.

2 Le vicende di scavo

Gli scavi con assistenza archeologica hanno avuto inizio nel mese di marzo 2019 ma alcune criticità ambientali hanno poi costretto a una lunga sospensione dei lavori, interrottasi solo nel maggio 2022.[4] Con la ripresa delle attività di scavo sono emerse le prime evidenze di natura archeologica, prontamente comunicate alla Soprintendenza, secondo quanto previsto dall'art. 90 del d.lgs. 42/2004: si trattava di poderosi manufatti, rilevanti sul piano costruttivo benché realizzati con materiale organico (legno sotto forma di pali, travi e tavole e fascine di canna palustre), associato a grossi blocchi lapidei non lavorati **[fig. 2]**. Si riconoscevano in particolare una struttura longitudinale con orientamento NW-SE, lunga circa 26 m (denominata 'A'), un'altra con orientamento NE-SW, lunga circa 24 m (denominata 'B'), e una più piccola struttura con orientamento E-W, apparentemente di raccordo tra le due e lunga circa 7,5 m (denominata 'C'). In testa alla struttura 'B', in prossimità del margine di scavo, si collocavano due manufatti in materiale vegetale intrecciato, uno dei quali dotato di coperchio ligneo **[fig. 3]**. La superficie di scavo era allora ampia circa 1.000 mq e i resti archeologici ne occupavano circa un terzo (circa 335 mq), con le evidenze più alte collocate a –8 cm s.l.m.m. e quelle più profonde a –128 cm s.l.m.m. Sul piano stratigrafico, era sin da subito chiara la pertinenza delle tre strutture a momenti distinti di frequentazione, con 'B' afferente alla fase più recente e 'A' a quella più antica.

A fronte del ritrovamento, si è cercato in primo luogo di comprendere meglio quanto portato alla luce, mediante la realizzazione di una trincea di scavo perpendicolare agli allineamenti principali e funzionale anche all'approntamento di una rampa con adeguato spazio di manovra per la prosecuzione del cantiere edilizio nel settore di scavo dove l'assistenza archeologica aveva già restituito esito negativo.

L'approfondimento stratigrafico eseguito nella trincea e portato a termine nel luglio 2022, con smontaggio ragionato di una porzione degli elementi lignei e relativa documentazione, ha consentito di chiarire la complessità strutturale dell'evidenza più antica. La struttura 'A' si qualificava come un'opera di alta ingegneria, a composizione modulare: due file di travi infisse verticalmente, alla distanza di circa 1,2 m l'una dall'altra, sostenevano l'elevato; per ogni fila, le travi verticali erano raccordate alla base e in testa da travi orizzontali, a creare una sorta di gabbia con modulo cubico. Su ogni trave verticale era appoggiata e inchiavardata una trave obliqua, a comporre un'intelaiatura trapezoidale **[fig. 4]**; alle travi oblique erano inchiodati e incavigliati degli elementi tabulari costituiti da più tavole assemblate insieme, lunghe fino a 8 m **[fig. 5]**. Il tavolato obliquo era sostenuto alla base da travi dormienti appoggiate alle travi verticali e perpendicolari all'asse mediano della struttura. Su queste travi dormienti risultava appoggiato, inchiodato e incavigliato un ulteriore tavolato, posto in orizzontale e composto da più tavole tra loro parallele. La larghezza complessiva della struttura

2 V.P.R.G. Lido, Norme Tecniche di Attuazione, art. 1, c. 6.

3 Il Forte di Malamocco (anche chiamato Forte Alberoni), oggi sede del Circolo Golf Venezia, è stato dichiarato di interesse culturale particolarmente importante in data 26 aprile 1991 ed è pertanto sottoposto, con le relative pertinenze, a vincolo monumentale ai sensi della Parte Seconda del d.lgs. 42/2004.

4 L'assistenza archeologica e il successivo scavo stratigrafico sono state condotte dallo Studio Archeologico Zandinella, con la direzione scientifica dell'Autrice, in qualità di funzionario archeologo competente a livello territoriale.

Figura 1
Venezia, Lido, località Alberoni, strada della Marina.
Ubicazione del luogo di rinvenimento.
Elaborazione A. Zandinella

Figura 2
Immagine geo-referenziata delle evidenze in corso di scavo.
Elaborazione A. Zandinella

Figura 3 Manufatti in materiale vegetale intrecciato. Foto Studio archeologico Zandinella. Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

alla base del tavolato era pari a 3,65 m. Lo spazio chiuso tra il tavolato di base e i due tavolati obliqui era interamente riempito con grossi blocchi lapidei di natura calcarea, mentre altri blocchi coprivano le superfici oblique **[fig. 6]**.

Diverse ipotesi sono state sin da subito formulate sulla funzione di questa poderosa opera longitudinale, per la quale il contesto geografico e l'orientazione suggeriscono una natura spondale e un collegamento col mare: frangiflutti? Darsena? Diga foranea? Base di interscambio tra navigazione marittima e navigazione lagunare? Allo stato attuale tutte le ipotesi rimangono al vaglio e non è escluso che le funzioni potessero in origine sommarsi e compenetrarsi.

Per la complessità di quanto portato alla luce e per la palese appartenenza dell'insieme a più fasi sequenziali di frequentazione, il ritrovamento si presentava sin da subito di natura eccezionale, ben diverso dalle opere di difesa idraulica descritte nelle fonti d'archivio e dalle evidenze sino ad allora restituite dalle precedenti indagini nella medesima località degli Alberoni. L'areale non era infatti estraneo a ritrovamenti di carattere archeologico ma i manufatti emersi con precedenti scavi eseguiti poco più a nord, alla distanza di circa 500 m in linea d'aria, si qualificavano di gran lunga più semplici sul piano costruttivo, benché simili per materiale impiegato: si trattava di strutture longitudinali, composte da palificate di legno coperte da blocchi lapidei e tenute insieme da materiale vegetale intrecciato, in tutto simili alle opere denominate nelle fonti archivistiche del XVI-XVIII secolo come «palade» o «speroni» atti a bloccare l'ascesa delle sabbie, e quindi interpretate come barriere frangiflutti di epoca

Figura 4 Scheletro interno della struttura 'A'. Foto Studio archeologico Zandinella. Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

moderna, analoghe per funzione ai pennelli attualmente esistenti lungo il margine a mare del Lido e di Pellestrina.[5]

Con in mente le differenze esistenti, si è subito cercato di approfondire l'inquadramento cronologico delle nuove evidenze, integrando lo scavo archeologico con l'analisi radiocarbonica su campioni lignei appositamente selezionati e avviando uno studio parallelo con spoglio della documentazione archivistica esistente sulla località Alberoni per la ricostruzione delle vicende storiche occorse nella la zona interessata dalla scoperta.[6] Inviato in somma urgenza al laboratorio di analisi, il campione estratto da una delle travi verticali della struttura 'A' aveva restituito una datazione calibrata al 640-780 d.C.: l'evidenza stratigraficamente più antica dell'intero complesso poteva dunque risalire ad epoca alto-medievale, con ingenti ricadute sulla storia di Venezia e della sua laguna, anche alla luce delle interpretazioni formulate. L'inquadramento cronologico dato da questo primo campione risultava potenzialmente foriero di importanti implicazioni anche in considerazione del fatto

5 Sulle opere di difesa idraulica approntate nel tempo sull'isola del Lido, con particolare riguardo alla bocca di porto di Malamocco, si rimanda a Grillo 1989, 103-35. I ritrovamenti archeologici cui si fa riferimento sono stati effettuati in strada della Droma (scavo 2006-07, eseguito da M. Bortoletto e A. Zandinella, con direzione scientifica di L. Fozzati), in strada Vecchia dei Bagni, all'angolo con via delle Ville (scavo 2010-14, eseguito da R. Cester, con direzione scientifica di F. Cozza e A. Asta) e sempre in strada Vecchia dei Bagni, all'angolo con strada della Droma (scavo 2016-17, eseguito da R. Cester, con direzione scientifica di A. Asta). I primi rinvenimenti menzionati sono già editi sotto forma di nota preliminare in Fozzati, Senic-Matuglia 2008, 25. Gli altri rinvenimenti sono inediti.

6 L'analisi al 14C è stata eseguita in parte dal Dipartimento di Scienze della Terra di La Sapienza Università di Roma (un campione), in parte dal Centro di Datazione e Diagnostica dell'Università del Salento (quattro campioni). L'approfondimento archivistico è stato affidato alla dott.ssa M. Minini.

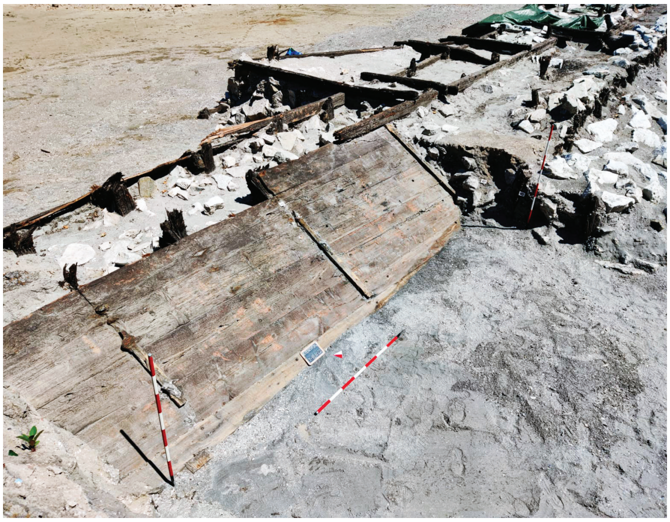


Figura 5 Tavolato obliquo della struttura 'A'. Foto Studio archeologico Zandinella. Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Figura 6 Riempimento lapideo della struttura 'A'. Foto Studio Archeologico Zandinella. Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

che proprio nell'VIII secolo la tradizione cronachistica collocava lo stabilirsi di una prima sede dogale a Metamauco, un luogo non ancora identificato con esattezza ma sicuramente ubicato nella laguna sud e non coincidente con l'attuale Malamocco.[7]

L'eccezionalità della datazione richiedeva una comprensione totale dell'evidenza ma la raccolta esaustiva dei dati per la produzione di una documentazione congrua all'importanza della scoperta risultava fattibile solo attraverso uno scavo stratigrafico integrale.

Il rinvenimento era di per sé estremamente fragile: le strutture archeologiche erano realizzate in materiale fortemente deperibile e, prima dello scavo, giacevano in un ambiente prevalentemente imbibito d'acqua. Il caldo eccezionale della stagione estiva 2022 contribuiva ad accelerare il processo di degrado. Lo stato di conservazione risultava pertanto estremamente precario e di difficile gestione in caso di preservazione *in situ*, tenuto conto della quota di imposta delle strutture, collocata ben al di sotto del livello medio del mare.

Soppesati tutti i fattori in gioco, si è ritenuto opportuno sottoporre al vaglio della Commissione Regionale per il Patrimonio Culturale del Veneto lo smontaggio stratigrafico integrale delle strutture archeologiche rinvenute, valutandone contestualmente la possibilità di valorizzazione in sede museale, nell'ambito del nascente Museo Archeologico Nazionale della Laguna di Venezia al Lazzaretto Vecchio.

Ai sensi dell'art. 21, c. 1, lett. a) del d.lgs. 42/2004 si è quindi autorizzata la prosecuzione dei lavori edili finalizzati alla costruzione di entrambe le palazzine in progetto, subordinandone l'esecuzione a uno scavo archeologico integrale, con smontaggio stratigrafico di quanto rinvenuto. Le operazioni di scavo hanno avuto inizio nel mese di settembre 2022, dopo la pausa estiva richiesta dal cantiere edilizio, e si sono concluse alla fine di ottobre del medesimo anno. Lo smontaggio ragionato ha permesso di chiarire i rapporti stratigrafici e le tecniche costruttive relative a ciascuna evidenza.

La struttura 'B' afferiva alla fase di frequentazione più recente e a livello costruttivo risultava essere l'evidenza più semplice, costituita da due palificate parallele, contenenti una stratificazione alternata di sabbie e canne palustri, con copertura in blocchi lapidei. L'associazione con i due manufatti in materiale vegetale intrecciato, che confronti etnografici legano chiaramente alla pesca, ne ha suggerito sin da subito l'attribuzione a un bacino per l'allevamento ittico e dunque l'interpretazione preliminare come passerella per la conduzione/compartimentazione di vasche da piscicoltura.

La struttura 'C', inizialmente mascherata da 'B', è risultata essere una propaggine di 'A', realizzata con tecnica costruttiva analoga ma con minore accuratezza e con materie prime parzialmente diverse.

7 Sulla questione Metamauco si rimanda da ultimo a Gasparri, Gelichi 2024, 184-91 con bibliografia precedente ivi citata.

Figura 7 Completamento dello scavo. In evidenza la connessione tra le strutture 'A1' e 'A2' e l'innesto del tavolato di base della struttura 'C'. Foto Studio archeologico Zandinella. Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Figura 8 Stra (VE), Museo Nazionale di Villa Pisani. Carico dei reperti per trasporto ai laboratori di restauro. © Autrice

L'approfondimento di scavo ha poi reso palese la realizzazione della struttura 'A' in tempi diversi, con l'identificazione in essa di due segmenti messi in opera verosimilmente a breve distanza di tempo l'uno dall'altro, ossia un elemento originario con terminazione cuspidata ('A1') e un prolungamento lineare del medesimo ('A2'), entrambi connotati da una chiara prosecuzione sotto i campi adiacenti, fronte mare e fronte laguna. In una simile ricostruzione, la struttura 'C' verrebbe quindi a connotarsi come un ramo obliquo, probabilmente inserito in chiave di frangiflutti, con lo stesso criterio alla base della cuspide originaria, ma più consistente nelle dimensioni e forse volto a ottenere una maggiore efficacia contenitiva **[fig. 7]**.

Di fronte a una simile complessità e tenuto conto della presenza di più fasi già leggibili su base stratigrafica, sono stati prelevati e mandati ad analisi radiocarbonica altri quattro campioni lignei: un campione dalla palificata di 'B', un altro dal camminamento in tifa in appoggio alla struttura 'A' (interpretato come riutilizzo della medesima), un terzo dal tavolato obliquo di 'C' e l'ultimo dal tavolato obliquo di 'A2'. Le analisi condotte sui nuovi campioni hanno confermato la sequenza già determinata su base stratigrafica ma hanno aperto nuovi interrogativi, restituendo datazioni più vicine al presente rispetto a quanto inizialmente prospettato sulla base del campione originario, prelevato in prossimità del margine di scavo rivolto verso la laguna e dunque pertinente al segmento 'A1'. Se quest'ultimo inquadrava la struttura stratigraficamente più antica in epoca alto-medievale, gli altri campioni hanno restituito un arco cronologico decisamente più recente, con 'A2' inquadrabile nel XIV secolo, 'C' pertinente alla prima metà del XV secolo, 'B' riferibile al XVI-XVII secolo e infine il recupero di 'A' intervenuto con buona probabilità ancora più tardi, nel corso del XVIII secolo. A colpire è in particolare l'eccessiva distanza cronologica tra la prima e la seconda fase costruttiva di 'A', un gap che contrasta con l'apparente somiglianza a livello di materiali costitutivi e relativa messa in opera.

3 Gli approfondimenti di indagine a margine dello scavo e l'ideazione di un progetto per la restituzione al pubblico

Parallelamente, approfondimenti di indagine integrativi rispetto allo scavo sono stati avviati grazie alla collaborazione volontaria di ricercatori e docenti dell'Università Ca' Foscari Venezia (Dipartimento di Studi Umanistici), dell'Università degli Studi di Padova (Dipartimento di Geoscienze e Dipartimento di Beni Culturali), nonché del personale del Museo di Storia Naturale di Venezia Giancarlo Ligabue: nel febbraio 2023 è stata effettuata una campagna di tomografia di resistività elettrica e prospezioni georadar nei campi adiacenti al cantiere di scavo, onde comprendere la possibile estensione del deposito archeologico fronte mare e fronte laguna; in contemporanea è stata avviata un'indagine sull'evoluzione geomorfologica, con lettura autoptica e campionamento della stratigrafia naturale e, sempre nell'ottica di una ricostruzione del contesto ambientale, è stato avviato lo studio dei resti archeozoologici, con particolare riguardo alla malacofauna presente in strato, appositamente campionata durante lo scavo; infine, studi di dettaglio sono attualmente in corso sulla componente lignea e lapidea delle strutture, al fine di comprendere la provenienza della materia prima impiegata con relative implicazioni di carattere economico.[8]

Come sopra accennato, l'eccezionalità del rinvenimento ha poi imposto, sin dalle prime avvisaglie, un ragionamento sulla non facile restituzione al pubblico di una realtà archeologia tanto imponente quanto fragile, poiché realizzata con materie prime altamente deperibili, incompatibili con un mantenimento *in situ*, a maggior ragione alle profondità di rinvenimento. L'ipotesi di ricomporre un segmento della struttura 'A' presso la sede del costituendo Museo Archeologico Nazionale della Laguna di Venezia al Lazzaretto Vecchio, adoperando gli elementi costitutivi originari, recuperati e opportunamente restaurati, si è fatta dunque strada come soluzione migliore e nell'ottobre 2022, mentre erano ancora in corso le operazioni di scavo, Soprintendenza e Direzione regionale Musei del Veneto hanno elaborato di comune accordo una proposta progettuale specificatamente dedicata al restauro e alla valorizzazione in sede museale di una parte delle strutture e dei reperti archeologici rinvenuti in località Alberoni, con richiesta di finanziamento al Ministero della Cultura.[9] Nel gennaio 2023, a finanziamento accordato, si è avviata la progettazione, il cui iter si è concluso nel giugno del medesimo anno con l'approvazione della perizia definitiva.[10]

Il progetto, di durata triennale, è in primo luogo focalizzato sugli interventi conservativi volti alla preservazione dei materiali deperibili, col fine ultimo del loro inserimento nel percorso espositivo del futuro museo archeologico, ma include anche approfondimenti di indagine tesi a chiarire in particolare le questioni cronologiche rimaste sospese, e ulteriori forme di restituzione al pubblico, complementari rispetto alla ricostruzione in sede museale, nonché la realizzazione di un volume monografico.

Nel definire i piani per la valorizzazione si è cercato di assecondare il più possibile le sollecitazioni provenienti direttamente dal pubblico: durante lo scavo e nell'ambito di iniziative ministeriali volte alla presentazione preliminare dei dati, la comunità del Lido di Venezia e in particolare gli abitanti della località Alberoni avevano espresso più volte il desiderio di mantenere viva la memoria della scoperta nel medesimo luogo di rinvenimento.[11] Per rispondere alle esigenze della comunità locale, si è dunque scelto di affiancare alla ricostruzione del segmento in

8 Le indagini geofisiche sono state effettuate da R. Deiana (Università degli Studi di Padova); la ricostruzione geomorfologica è attualmente in corso da parte di P. Mozzi (Università degli Studi di Padova), assieme a Z. Sharafi-Roumi; l'analisi della malacofauna è condotta da S. Garavello (Università Ca' Foscari Venezia) e S. Zampieri (Museo di Storia Naturale di Venezia Giancarlo Ligabue); l'analisi xilotomica delle evidenze lignee è in corso da parte di A. Forti (Università Ca' Foscari Venezia), con la collaborazione di N. Martinelli e O. Pignatelli, mentre l'identificazione del materiale litico è a cura di C. Stefani (Università degli Studi di Padova).

9 Il finanziamento, richiesto nell'ambito della programmazione lavori pubblici 2023-25, è stato accordato in gennaio 2023 per un ammontare complessivo di 155.000 euro.

10 RUP del progetto è l'Autrice, affiancata dalle colleghe S. Emanuele (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Venezia e le Province di Belluno, Padova e Treviso), per le questioni più propriamente legate al restauro, e M.L. Pulcini (Direzione regionale Musei nazionali Veneto) per gli aspetti di valorizzazione.

11 Un acceso dibattito sull'argomento si è sviluppato in particolare in occasione delle due conferenze aperte al pubblico, organizzate dalla Soprintendenza in collaborazione con la parrocchia di Santa Maria della Salute al Lido, prossima al sito di rinvenimento. Tenutesi in data 1 settembre 2022 e 23 settembre 2023 presso il patronato sito in Venezia-Lido, località Alberoni, strada della Droma 56, le due conferenze hanno visto la partecipazione attiva di gran parte dei ricercatori e professionisti impegnati nello studio del contesto, con illustrazione delle attività svolte e dei primi risultati ottenuti. Si coglie l'occasione per ringraziare don C. Zanusso per il vivo interesse e l'ampia collaborazione manifestati

sede museale la predisposizione di alcuni strumenti didattico-esplicativi adatti alla valorizzazione anche *in situ*. Si prevede quindi la progettazione, la fabbricazione e l'installazione di un plastico ricostruttivo in scala 1:25 espressamente dedicato all'evidenza più rappresentativa e iconica dello scavo, ossia alla struttura spondale più antica. La *maquette* sarà realizzata a partire da un'elaborazione 3D e con elementi idealmente rimovibili, ovvero parzialmente smontabile per far comprendere meglio la tecnica costruttiva. Il plastico verrà posizionato nei locali di pertinenza della parrocchia di Santa Maria della Salute, ubicata in adiacenza al luogo di rinvenimento, e sarà accompagnato da pannelli esplicativi, corredati da foto di scavo e dati sintetici sul rinvenimento, con rimandi alla valorizzazione promossa in sede museale.[12] La riproduzione tridimensionale darà modo di apprezzare la complessità strutturale del manufatto, rendendolo fruibile anche al pubblico dei più piccoli e dei non vedenti. A partire dai medesimi dati di scavo, verrà inoltre realizzato un video in animazione 3D teso a riprodurre in sequenza le fasi costruttive della struttura, dalla posa del tavolato di base alla copertura con blocchi lapidei. Il video sarà di ausilio anche all'illustrazione del segmento ricomposto all'interno del percorso espositivo del futuro Museo Archeologico Nazionale della Laguna di Venezia, nell'ottica di una maggiore comprensione del rinvenimento da parte del pubblico.

4 Lo stato di avanzamento del progetto per la restituzione al pubblico

Nell'ambito del progetto di durata triennale, la realizzazione degli strumenti di valorizzazione sopra illustrati è programmata per il 2025, a conclusione dei restauri e degli approfondimenti conoscitivi messi in campo tra 2023 e 2024.

Gli interventi conservativi sugli elementi lignei compositivi della struttura 'A' e sui reperti in materiale vegetale intrecciato rinvenuti in testa alla struttura 'B' sono stati avviati nel luglio 2023. I reperti, che per motivi logistici e conservativi erano stati temporaneamente stoccati, al termine dello scavo, presso Ca' Toffetti, nel complesso monumentale del Museo Nazionale di Villa Pisani a Stra, sono stati di lì trasferiti presso i laboratori di restauro con una movimentazione che ha richiesto il ricorso a maestranze specializzate, nonché l'impiego di mezzi adeguati alle dimensioni dei pezzi **[fig. 8]**.[13] Considerata la diversa natura dei beni da trattare – da un lato i manufatti in materiale vegetale intrecciato, prelevati in cassone al momento dello scavo, dall'altro le tavole e le travi in legno ancora parzialmente imbibito pertinenti al segmento di struttura da ricomporre in sede museale –, il materiale archeologico da sottoporre a intervento conservativo è stato suddiviso in due lotti, assegnati a due distinti laboratori di restauro.[14] Le attività conservative vere e proprie sono state precedute da una campagna di caratterizzazione diagnostica funzionale alla tipizzazione del degrado **[fig. 9]**.[15] I lavori di restauro, conclusi nel giugno 2024, si sono rivelati utili per la conoscenza stessa dei reperti, contribuendo a una ricostruzione più puntuale della funzione e delle tecniche di fabbricazione e/o messa in opera e restituendo dati talora inaspettati anche sulla possibile provenienza della materia prima **[figg. 10-11]**.[16]

In contemporanea con gli interventi conservativi sono state avviate nel febbraio 2024 anche le indagini funzionali al perfezionamento della controversa datazione della struttura 'A', con applicazione del cosiddetto metodo *wiggle-matching*, basato su una lettura dendrocronologica degli elementi lignei più idonei tra quelli preservati, combinata con analisi radiocarboniche.[17]

nella realizzazione degli approfondimenti conoscitivi pianificati a seguito del rinvenimento e nella promozione dei medesimi nei confronti del pubblico.

12 In accordo con la parrocchia menzionata, il materiale didattico-esplicativo verrà posizionato presso il patronato già sede delle iniziative di promozione sopra ricordate.

13 Il servizio di movimentazione e trasporto è stato eseguito dalla ditta Pastor Servizi Speciali di Aggio Mauro e Riccardo S.n.c.

14 I manufatti in materiale vegetale intrecciato sono stati affidati al Consorzio Catalli Pastorelli Restauratori di Beni Culturali, con laboratorio sito in via Francesco Sivori 6, Roma. Gli elementi lignei dello scheletro della struttura 'A' sono stati invece affidati al Consorzio PRAGMA che ha operato presso il laboratorio di restauro del Polo Culturale di Tolfa, sito in Largo 15 marzo 1799, 1, Tolfa (RM), con la collaborazione di M. Moraldi (Taitle Ingegno Multiforme).

15 La diagnostica preliminare al restauro, conclusasi in novembre 2023, è stata affidata all'Istituto per la Bioeconomia – CNR di Sesto Fiorentino ed è stata condotta da B. Pizzo, con la collaborazione di E. Pecoraro, N. Macchioni, L. Sozzi, S. Lazzeri.

16 Potrebbero essere letti in tal senso anche i segni riconducibili al commercio del legname registrati su alcuni elementi della struttura 'A'.

17 La lettura dendrocronologica è stata affidata a O. Pignatelli (Laboratorio DendroData). Le analisi radiocarboniche funzionali al *wiggle-matching* sono state affidate a ISOCORE S.r.L.

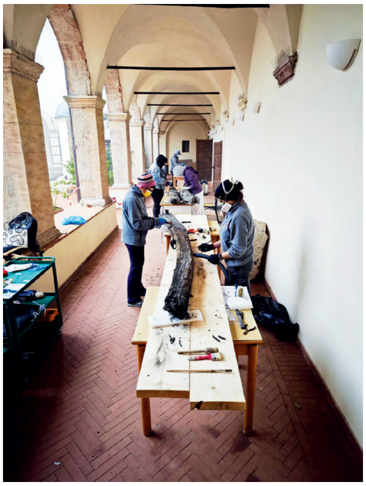


Figura 9 Tolfa (RM), Polo Culturale di Tolfa. Campionamento per la diagnostica preliminare al restauro. © Autrice

Figura 10 Tolfa (RM), Polo Culturale di Tolfa. Interventi conservativi in corso sulla componente lignea della struttura 'A'. © Consorzio PRAGMA

Figura 11 Roma, Laboratorio del Consorzio Catalli Pastorelli. Interventi conservativi in corso su uno dei due reperti in materiale vegetale intrecciato © Autrice

Nei prossimi mesi, le informazioni ricavate saranno valutate congiuntamente ai dati di scavo e agli esiti degli approfondimenti conoscitivi già messi in atto, onde proporre una ricostruzione finale del contesto il più possibile aderente alla realtà archeologica.

Al momento della redazione di questo contributo, il rientro dei reperti restaurati è imminente, programmato per settembre 2024: il materiale sarà riportato temporaneamente nel medesimo luogo di stazionamento iniziale, presso la Ca' Toffetti del Museo Nazionale di Villa Pisani a Stra, dove è in corso l'approntamento di una struttura di sostegno funzionale allo stoccaggio in sicurezza degli elementi lignei, in attesa della collocazione definitiva nello spazio espositivo di prossima realizzazione all'interno del Lazzaretto Vecchio. Analoga sorte spetterà ai blocchi lapidei pertinenti al riempimento e alla copertura della struttura 'A', una cui porzione, appositamente preservata in previsione dell'allestimento museale, è attualmente stoccata negli spazi esterni del Museo Nazionale e Area Archeologica di Altino: i blocchi necessari alla ricostruzione saranno portati sull'isola del Lazzaretto Vecchio non appena ultimate le operazioni necessarie al ripristino funzionale degli immobili destinati al museo.

La progettazione degli spazi espositivi del futuro museo è nel frattempo in corso e parte di essa sarà espressamente dedicata al complesso allestimento di questa recente scoperta, rivelatasi sin da subito importante per la storia di Venezia e della sua laguna.

Lo studio del complesso archeologico portato alla luce in località Alberoni è ancora in corso e verrà verosimilmente ultimato nel 2025. Ad oggi, per molti dati manca ancora un'interpretazione univoca, a partire dalla funzione stessa delle grandi strutture spondali, ma quanto portato alla luce pare essere già un emblema della resilienza lagunare, un esempio iconico del rapporto ambivalente con l'elemento acqueo, oscillante tra il rispetto di una fonte di vita e ricchezza e una costante lotta per la sopravvivenza dei luoghi.

Bibliografia

Fontolan, G. (2004). «La fascia costiera». Bondesan, A; Meneghel, M. (a cura di), *Geomorfologia della Provincia di Venezia. Note illustrative della carta geomorfologica della provincia di Venezia*. Limena (PD): Esedra, 378-416.

Fozzati, L.; Senic-Matuglia, L. (2008). «Malamocco e l'archeologia del Lido di Venezia». Fozzati, L.; Pizzinato, C. (a cura di), *Malamocco. Studi di archeologia lagunare e navale*. Venezia: Marsilio, 11-27.

Gasparri, S.; Gelichi, S. (2024). *Le isole del rifugio. Venezia prima di Venezia*. Roma-Bari: Laterza.

Grillo, S. (1989). *Venezia, le difese a mare. Profilo architettonico delle opere di difesa idraulica nei litorali di Venezia*. San Giovanni Lupatoto (VR): Arsenale.

Marchesi, P. (1984). *Fortezze veneziane: 1508-1797*. Milano: Rusconi.

Gli affreschi di Nicolò di Pietro nella chiesa dei Santi Maria e Donato a Murano
Aspetti stilistici e tecnici

Devis Valenti
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Federica Restiani
Responsabile scientifica, Istituto Veneto per i Beni Culturali

Abstract
The restoration of Nicolò di Pietro's frescoes (doc. 1394-1427) in the apse of the church of Santi Maria e Donato in Murano (Venice) was carried out in 2022. It allowed an in-depth study of stylistic and technical aspects of this work of art, created by the painter in his mature years. Despite the poor state of conservation, the close-up view allowed us to recognize the high quality of the details painted by Nicolò (i.e. Evangelists' faces), while a large part of the painted surface can be attributed to his workshop. Furthermore, the removal of the wooden choir made possible the discovery of some unknown fresco fragments in the lower sector of the apse. The restoration was also an opportunity to study past restorations of this decorative cycle and techniques of mural painting in fifteenth century Venice.

Keywords
Venice. Murano. Santi Maria e Donato. Frescoes. Nicolò di Pietro. Nicolò Paradiso. Restoration. Venetian painting. Quattrocento.

Sommario
1 Considerazioni storiche e stilistiche. – 2 Storia conservativa. – 3 Osservazioni sulla tecnica esecutiva dei dipinti murali. – 4 L'ultimo intervento conservativo.

Il restauro degli affreschi, assegnati su basi stilistiche alla mano di Nicolò di Pietro, nell'emiciclo absidale nella chiesa dei Santi Maria e Donato di Murano, ha rappresentato l'occasione per un esame ravvicinato del ciclo pittorico che per la sua collocazione e il suo stato conservativo normalmente risulta di difficile visibilità.[1] L'intervento ha inoltre consentito di approfondire alcuni aspetti stilistici e tecnici di cui si vuole rendere conto in questo contributo.

Le prime attenzioni rivolte al ciclo pittorico furono di Vincenzo Zanetti che, definendole «le prime opere vivarinesche», ne apprezzava le «bellissime architetture di stile archi-acuto», ma ne deplorava al tempo stesso lo stato conservativo, i maldestri restauri e gli «sciagurati

1 Il restauro del fregio pittorico, del bassorilievo in pietra raffigurante l'Assunta e della cornice in marmo tra il registro dipinto e il mosaico absidale ha avuto luogo dal 11 aprile al 31 luglio 2022, nell'ambito del cantiere didattico del Corso per Tecnico del restauro attivato dall'Istituto Veneto per i Beni Culturali, approvato e finanziato dalla Regione Veneto con DGR 433 del 6 aprile 2021 (codice corso 463-0003-433-2021). Il progetto e la direzione lavori sono stati a cura di Federica Restiani; il responsabile tecnico di cantiere è stato la docente IVBC restauratrice Edvige Ancilotto. L'intervento si è svolto contestualmente al restauro del soprastante catino absidale grazie a un finanziamento di Save Venice (direzione lavori: Paolo Tocchi; restauratore del mosaico: Giovanni Cucco). Al di fuori del cantiere didattico dell'IVBC alcune operazioni di consolidamento di parti marginali dell'affresco absidale e indagini stratigrafiche sono state effettuate dai restauratori Elisabetta Longega e Giuseppe Tonini. I lavori nel loro complesso sono stati seguiti dalla funzionaria restauratrice Lucia Bassotto, dall'architetto Anna Chiarelli e dallo storico dell'arte Devis Valenti per la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna. Ringraziamo don Gianmatteo Caputo, delegato per i beni culturali del Patriarcato di Venezia, per la sua partecipazione attiva alle complesse decisioni di questi cantieri; desideriamo inoltre esprimere la nostra gratitudine a don Luca Biancafior, parroco della chiesa dei Santi Maria e Donato, per il suo supporto e incoraggiamento.

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 1
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-896-5
ISBN [print] 978-88-6969-897-2

Submitted 2024-08-29
Published 2024-12-19

© 2024 Valenti, Restiani
CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-896-5/004

sofferti ritocchi».[2] Solo alla metà del secolo scorso risale un'analisi propriamente critica degli affreschi e una reale presa di coscienza del grave stato conservativo dell'opera da parte delle istituzioni. Promotore del primo restauro documentato fu Rodolfo Pallucchini[3] che, visitando la basilica di Murano nell'estate del 1955 in compagnia di Giuseppe Fiocco, ne attribuì la paternità al maestro Nicolò di Pietro (detto anche Nicolò Paradiso, come spesso si firmava, in quanto residente presso il ponte del Paradiso a Venezia), caldeggiando all'allora soprintendente Antonio Rusconi, un tempestivo restauro, avvenuto poi solo nei primi anni Settanta.

La storia della ricezione di quest'opera pittorica nelle diverse epoche – e con essa le ragioni che ne hanno permesso la 'sopravvivenza' – è discontinua: scorrendo infatti i documenti otto-novecenteschi relativi all'edificio religioso, depositato presso gli archivi della Soprintendenza a Palazzo Ducale, le fonti a stampa dedicate alla storia della chiesa e alla pittura veneta coeva, o altre miscellanee e studi più recenti condotti in ambito accademico, l'interesse rivolto a queste pitture si limita, nei casi più fortunati, alla mera citazione.

Sommariamente classificato come «della fine del Trecento» (Muraro 1953), «arte giottesca della fine del XIV secolo» (Lorenzetti 1926), o addirittura «d'un ignoto qualunque» (Testi 1909), censurato anche dall'occhio attento di Ruskin – omissione che è già giudizio? – e taciuto infine anche nelle minuziose descrizioni riportate nelle visite pastorali,[4] all'attuale stato delle ricerche, il ciclo pittorico, alto più di 4 m e che riveste il registro mediano dell'abside per una superficie di circa 50 mq, sembrerebbe essere sopravvissuto per più di cinque secoli 'nell'ombra', confinato tra il grande mosaico della Madonna orante e la macchina barocca disegnata dal Gaspari per l'altare maggiore.[5]

1 Considerazioni storiche e stilistiche

Nicolò di Pietro, documentato tra il 1394 e il 1427, discendente da una famiglia di artisti, figlio di Pietro e forse nipote di Lorenzo Veneziano, appare una figura ancora sfuggente in rapporto al ruolo di protagonista che dovette svolgere nella scena veneziana nel cruciale passaggio tra i due secoli. Il profilo dell'artista delineato dagli studiosi ne ha rimarcato il ruolo di discontinuità rispetto all'esangue conformismo raggiunto dalla pittura veneziana a seguito della scomparsa di Lorenzo, per mano di una serie di epigoni che sembrano appiattire la lezione del maestro in forme per così dire 'accademiche'. La pittura di Nicolò sembra invece inseguire un percorso personalissimo, capace di assorbire esperienze differenti, sintomo di una conoscenza degli sviluppi dell'arte pittorica ben al di fuori della città lagunare. Il riflesso del successo dell'artista si ritrova nelle numerose committenze in tutto l'arco adriatico, da Zara a Pesaro, lungo la costa e nell'entroterra.[6]

Il ciclo ad affresco di Murano è concordemente assegnato dalla critica alla fase matura dell'attività del pittore. Pallucchini, come si è detto, nel 1956 per primo riconobbe in Nicolò

2 Zanetti 1873, 190-2: «Anche queste come tante altre opere antiche furono maltrattate dal tempo, ma più dalla mano di qualche rozzo manierista del passato secolo che intendeva scioccamente di rifare il perduto»; «Ma sieno pure gli affreschi di cui favello in ruinoso stato, essi non si trovano però in tale condizione da non poter essere risarciti. Sono sicuro dunque che non si lasceranno perire».

3 «Caro Rusconi, l'estate scorsa, entrando per caso nella basilica di San Donato di Murano, mi sono accorto dell'importanza degli affreschi rappresentati gli Apostoli dell'Abside di tale chiesa. Poiché non esisteva la documentazione fotografica relativa, chiesi all'amico Franco [N.d.A.] se mi poteva aiutare. Poiché il catalogo di Nicolò di Pietro è quanto mai ristretto, l'illustrazione di questa serie di affreschi è del più grande interesse e mi riservo di parlarne nel fascicolo di *Arte Veneta* del 1965; naturalmente mi ricorderò di ringraziare la Soprintendenza per la gentile prestazione. Desidero ad ogni modo segnalarti lo stato veramente penoso di conservazione di tali affreschi, in modo che, se è possibile, tu possa in qualche modo provvedere al loro restauro conservativo». ASVe, Archivio corrente, Lettera di Rodolfo Pallucchini al prof. arch. Antonio Rusconi, 15 febbraio 1956.

4 Le fonti più significative sull'aspetto interno e sull'arredo della chiesa, precedenti le trasformazioni del XVII secolo, sono le descrizioni delle visite pastorali, successive al Concilio di Trento, effettuate dai vescovi di Torcello e riportate da Niero (s.d., 12-22).

5 I principali riferimenti bibliografici per la storia della chiesa dei Santi Maria e Donato sono i seguenti: Corner 1749, 48-138; Corner 1758, 612-19; Moschini 1808, 104-12; Selvatico 1859; Zanetti 1873; Perry 1980; De Biasi 1992; Polacco 1993; De Biasi 1997; Zaniol, Mazzucco 1999; Ratghens 2003; Sperti 2003; Trevisan 2008; Salvador 2018; Niero, s.d.

6 Sulla figura del pittore Nicolò di Pietro si vedano i seguenti contributi: Sandberg Vavalà 1939; Longhi 1946, 43-4; Coletti 1953, 6-8; Pallucchini 1956a; 1956b, 42-4, 72-3; 1964, 190-5, 223-4; Scarpa Sonino 1975-76; Christiansen 1982, 123-30; De Marchi 1987; Lucco 1989a, 1989b; Sponza 1992, 433-6; De Marchi 1997; De Marchi, Franco 2000; Partsch 2016. A questi si devono aggiungere alcuni contributi più specifici che aiutano però a delineare la produzione dell'artista, con attribuzioni però non sempre accettate: Sandberg Vavalà 1930; Muraro 1955; Valcanover 1960; Cuppini 1964; Dolcini 1999; Romagnolo 1999; Tartuferi 2004; Marcon 2008; Merkel 2012; Buttus 2014; Griffin, Mazzotta 2014.

Figura 1
Particolare del trono dell'evangelista Matteo. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, 2022.
© Devis Valenti

Figura 2
Particolare del trono dell'evangelista Giovanni. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, 2022.
© Devis Valenti

Figura 3
Particolare del trono dell'evangelista Luca. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, 2022.
© Devis Valenti

l'autore degli affreschi muranesi, collocandoli a cavallo dei due secoli, in una fase cioè precedente all'arrivo di Gentile da Fabriano a Venezia (ante 1408) (Pizzati 2006), in cui lo studioso evidenzia i toni espressionistici d'influenza nordica. Concorda con questa proposta cronologica Lucco che data gli *Evangelisti* tra la *Madonna con Bambino in trono e il committente Belgarzone* (1394, prima opera firmata dall'artista) e il *Crocefisso* di Verucchio (1404), mentre Scarpa Sonino circoscrive gli affreschi ai primissimi anni del Quattrocento. De Marchi li riconduce invece alla produzione estrema del pittore, assieme ai cartoni per gli arazzi di San Marco, rilevando in queste ultime opere un'accentuazione delle tendenze caricaturali e grottesche, debitrici di quella pittura boema che era stata parte importante della formazione di Nicolò.[7]

Gli affreschi rappresentano i quattro *Evangelisti*, due per lato, intervallati dalle monofore, rivolti di tre quarti verso il centro, con i volumi dei vangeli sorretti dai rispettivi simboli. Essi si presentano oggi mal conservati nelle parti inferiori e per questo molto ridipinti soprattutto al di sotto del busto.

Raffinato e articolato nel suo sviluppo spaziale, che suggerisce l'esistenza di un luogo fisico entro il quale si collocano le figure, è il disegno con cui sono resi i monumentali troni in forma di tabernacoli cuspidati, impreziositi da elementi decorativi propri del linguaggio tardo gotico quali colonnette, trilobi, ghimberghe e foglie rampanti che si combinano vicendevolmente nelle quattro differenti configurazioni[8] che si distinguono in particolare per l'articolazione delle strutture laterali: massicce torri con nicchia aperta su tre lati con archi trilobati (*san Matteo*), una parete cuspidata con bifora (*san Marco*), coppie di esili colonnine poggianti su un massiccio basamento (*san Giovanni*), plinti decorati con medaglioni con teste di profilo, all'antica, su cui si sviluppano strutture su due piani con colonnine angolari sorreggenti torrette cilindriche con tetto acuminato (*san Luca*). L'architettura dipinta è campita con rapide pennellate, leggere e trasparenti, ottenute impiegando le gradazioni delle ocre, giallo, verde e rosso; l'articolazione dei profili architettonici è segnata con tratti sottili, per marcare sul piano pittorico la tridimensionalità dei rilievi e rendere la profondità delle membrature, mentre i verdi e i rosa caratterizzano alternativamente gli elementi decorativi dei troni **[figg. 1-3]**. Si tratta di architetture che presentano, pur nell'arditezza della concezione, numerose incongruenze nella costruzione prospettica, più incerta rispetto ad alcuni sviluppi più convincenti riscontrabili nella pittura dell'epoca. Tuttavia è possibile ricollegare questi troni ad alcune soluzioni già adottate da Nicolò in alcuni dipinti su tavola, come ad esempio l'*Incoronazione della Vergine* di Rovigo (i girali sommitali sono analoghi a quelli posti a coronamento del trono di Marco), le ricorrenti figure di angeli[9] che trovano il corrispettivo nelle due sculture alate del trono di Luca, il coronamento a doppio timpano del Cristo davanti a Pilato negli arazzi di San Marco che ha un parallelo nel trono di Matteo. Pur constatando una certa arcaicità e una rigidezza dell'impostazione architettonica dei troni, parrebbe di leggere un'affinità con certe sperimentazioni della pittura a cavallo dei due secoli. È intuibile un richiamo alle ben più monumentali e solide architetture dell'*Incoronazione della Vergine* del Guariento per Palazzo Ducale (1365-66), vero e proprio manifesto della maestria raggiunta dal pittore nella costruzione prospettica e certamente punto di riferimento duraturo per gli epigoni e gli artisti delle generazioni successive. I modelli in effetti non paiono essere tanto i troni raffigurati nelle tavole dipinte veneziane – ove lo sviluppo architettonico è principalmente riservato allo schienale, mentre i braccioli mostrano dimensioni più contenute, al massimo una struttura a parete singola traforata – ma piuttosto quegli esempi, su pitture murali, in cui i troni assumono la forma di vere e proprie chiese, con articolate ed elevate costruzioni laterali a serrare i personaggi seduti, come ad esempio nell'*Incoronazione della Vergine* di Giusto de' Menabuoi nella tomba di Nicolò e Bolzanello di Vigonza (Padova, Basilica del Santo). Derivazioni da quei modelli complessi si riscontrano anche in dipinti più tardi, come la *Madonna col*

7 L'affresco di Nicolò di Pietro dalla letteratura critica è stato sempre solo citato, senza mai essere stato studiato in modo approfondito, a eccezione di Pallucchini che nel suo saggio del 1956 parte proprio dall'analisi degli *Evangelisti* muranesi per ricostruire il profilo dell'artista. Si cita qui di seguito la principale bibliografia specifica sugli affreschi: Pallucchini 1956a; Zava Boccazzi 1966, 5; Scarpa Sonino 1975-76, 786; Merkel 1986; De Marchi 1987; Lucco 1989b; Merkel 1994, 392.

8 Il tabernacolo di Matteo è l'unico a essere impostato secondo una raffigurazione assonometrica rivolta verso l'altare, mentre le altre tre, benché le due centrali parzialmente mutile, sono rese con prospettiva centrale.

9 Si pensi ad esempio alla *Madonna Belgarzone* e all'*Incornazione della Vergine* rodigina. Gli angeli, intesi come presenze scultoree sui troni, per quanto animati, sono elementi ricorrenti nella pittura veneziana già per buona parte del Trecento.

Bambino del Maestro del Dossale Correr (primo decennio del XV secolo) (Lucco 1989b, 24),[10] coi quali i troni dell'abside dei Santi Maria e Donato trovano più puntuali affinità, non tanto nelle forme, quanto nella concezione. Ad ogni modo le dissonanze rilevabili nelle campiture piatte e nello schematismo delle architetture dei troni muranesi rispetto alle preziose e sofisticate invenzioni nicoliane che si ritrovano nelle architetture dei dipinti su tavola potrebbero essere motivate con l'attribuzione di queste parti, come di altri ampi settori della decorazione, ai collaboratori della bottega.

Le parti che ancora oggi mostrano una elevatissima qualità, e provano l'intervento diretto del maestro, sono i volti degli Evangelisti, a eccezione di *san Luca*, profondamente ridipinto **[figg. 4-6]**. Essi mostrano una particolare attenzione per i dettagli, propria di un pittore certamente più avvezzo a operare con altre tecniche su dipinti di diversa scala. Dalla visione ravvicinata colpisce la puntigliosità nella descrizione tricologica delle barbe e dei capelli, sempre definiti a punta di pennello: il serpentino andamento dei riccioli della barba di Giovanni, le sopracciglia scomposte di Matteo che scendono sulle palpebre, i singoli capelli neri che resistono all'incanutimento della chioma di Marco, le ciglia fini e nerissime di Matteo. La definizione degli incarnati è ottenuta tramite pennellate brevi, ravvicinate e vigorose di bianco di San Giovanni in corrispondenza delle parti che emergono alla luce: dagli zigomi, al naso, alle arcate sopracciliari, alle rughe della fronte, mentre le orbite oculari, infossate, e le rughe circostanti sono scurite a colpi di bruni e verdi. Il contrasto chiaroscurale ottenuto con pennellate sottili – quasi sferzate violente di ombre e di luci – ristabilisce, tramite una visione distanziata, un effetto di passaggi tonali più delicati che stemperano l'esito caricaturale, determinando invece il carattere umbratile e malinconico dei personaggi, tutti con lo sguardo rivolto verso il basso. Queste caratteristiche trovano particolari parallelismi, più ancora che nel repertorio fisionomico dei corrucciati apostoli della predella della Galleria Barberini, nell'aspetto bonario dei santi del polittico di Pesaro, databile al secondo decennio del Quattrocento, in particolare nella figura di san Pietro a cui stilisticamente gli *Evangelisti* muranesi sembrano più strettamente confrontarsi (De Marchi, Franco 2000). In comune con i santi di età matura del polittico pesarese si possono intendere anche gli zigomi rialzati a forma ovoidale e le rughe glabellari a 'U', retaggi della tradizione bizantina e impiegati quali espedienti per rappresentare i tratti anziani maschili e già ampiamente presenti nella pittura veneziana, come nei dipinti di Lorenzo. Alla consolidata tradizione lagunare, per quanto rielaborata in forme originali, sembra fondersi la lezione gentiliana delle opere databili al periodo veneziano, di cui paiono debitori il naturalismo pungente e l'affabile e sottilmente malinconica austerità degli assorti Evangelisti: in essi è possibile cogliere l'eco, ad esempio, dei santi del *Polittico di Valle Romita* e del *san Pietro eremita* di collezione americana.[11]

I quattro *Evangelisti* sono concepiti all'interno di uno spazio unitario e coerente dal momento che i suppedanei dei troni si trovano su uno stesso piano e non sono separati tra loro da cornici. Queste ultime sono invece impiegate per racchiudere entro specchiature rettangolari le due monofore dell'abside e per delimitare superiormente e ai lati la decorazione ad affresco. La cornice è costituita da un intreccio a matassa interrotto da motivi a finte tarsie marmoree, circolari al centro dei fregi, quadrate in corrispondenza delle intersezioni **[figg. 2, 3, 7]**. L'intreccio si presenta oggi fortemente ridipinto, probabilmente grazie all'utilizzo di stencil, ed è dunque da ricondurre a un restauro non antico (fine del XIX-inizi del XX secolo?), a cui è possibile attribuire anche parte del rifacimento delle grandi cornici verticali che chiudono sui due lati l'affresco all'estremità dell'emiciclo. Esse sono costituite da cespi d'acanto fiorito alternati a quadrilobi con finta tarsia marmorea centrale **[fig. 7]**, mentre sugli estradossi rivolti verso la navata la decorazione è composta da una successione verticale di finte lastre marmoree, anch'esse ampiamente rimaneggiate. Ha mantenuto invece un buon grado di originalità l'apparato esornativo nelle strombature delle due monofore a causa delle tamponature settecentesche, poi rimosse, che ne garantirono il migliore stato conservativo: un motivo a losanghe ospita decorazioni a finti marmi policromi e quadrilobi. Il repertorio ornamentale nel suo complesso appare improntato a un gusto arcaico, ancora debitore del lessico trecentesco.

10 Il dipinto, di ubicazione ignota, è confrontato per la tipologia del trono architettonico alla *Madonna con Bambino di Lorenzo Veneziano* al Louvre e di Stefano di Sant'Agnese in San Zaccaria a Venezia. Tuttavia, la conformazione poderosa delle strutture laterali mostra alcune analogie con i massicci troni di Murano. Vedi anche De Marchi 1988.

11 De Marchi, Laureati, Mochi Onori 2006, 128-34; 142-3 (schede di M. Ceriana, E. Daffra). Si è ipotizzato che la tavola provenga dal polittico della chiesa di Santa Sofia di Venezia.

Figura 4
Volto dell'evangelista Matteo. Sul nimbo sono ancora osservabili lacerti di doratura quattrocentesca, mentre la parte sommitale dell'aureola, caratterizzata da impasto ruvido e granuloso, è l'esito di ricostruzione del XVII-XVIII secolo. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, 2022. © Joan Porcel (IVBC)

Figura 5
Volto dell'evangelista Marco. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, 2022. © Joan Porcel (IVBC)

Figura 6
Volto dell'evangelista Giovanni. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, 2022. © Joan Porcel (IVBC)

Figura 7 Particolare della cornice verticale laterale. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, 2022. © Devis Valenti

Figura 8 Lacerti di intonaco rinvenuti sotto il coro ligneo coevi agli Evangelisti del registro superiore; al di sopra: porzioni di decorazione geometrica, riconducibili ai restauri otto-novecenteschi, rivenuti sotto una scialbatura. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, 2022. © IVBC

Figura 9 Lacerti di intonaco con decorazione a finto rivestimento marmoreo rinvenuti sotto il coro ligneo. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, 2022. © Devis Valenti

Un dato inedito che è stato possibile acquisire grazie al restauro è quello relativo all'articolazione del ciclo decorativo nel registro inferiore. La rimozione temporanea degli stalli collocati lungo l'abside, resa necessaria per verificare lo stato di conservazione delle ossature murarie al piede della fabbrica, ha infatti consentito la scoperta di alcuni lacerti di affresco sconosciuti, molto frammentari, ascrivibili allo stesso, organico, programma decorativo che si sviluppava originariamente su tutta la superficie dell'abside sottostante il mosaico. Essi mostrano, non avendo subito manomissioni nel tempo, una qualità molto alta **[figg. 8-10]**. Si tratta di un registro a finto rivestimento marmoreo che si componeva – così si ricostruisce in base alle poche parti leggibili – di una serie di specchiature lapidee di differenti colori e con venature policrome, racchiuse entro cornici gialle decorate con tralci vegetali. Tra queste 'lastre marmoree' principali si sviluppavano cornici bianche verticali con terminazione superiore a punta all'interno delle quali erano incastonate tarsie lapidee rettangolari in marmo rosso e decorate all'interno da un tralcio sinuoso verde e lumeggiature bianche. Il bordo inferiore, a sviluppo orizzontale, posto a circa due metri di altezza, si componeva del medesimo motivo privo di tralci. Le pitture sono caratterizzate da un *ductus* rapido e da un accentuato mimetismo nella riproduzione dei finti marmi, e denotano una notevole raffinatezza nella realizzazione di un repertorio esornativo che altrove non ha mantenuto la medesima freschezza, a causa anche dei pesanti ritocchi e rifacimenti sette-ottocenteschi. Pare di rilevare una corrispondenza tra la partizione di questo registro e la scansione della fascia superiore: nonostante la grave frammentarietà dei lacerti, si può forse ipotizzare che le scene con gli *Evangelisti* corrispondano in larghezza a una specchiatura marmorea e alle due cornici laterali **[fig. 11]**. Purtroppo non è stato possibile indagare le modalità con cui i due registri si connettevano

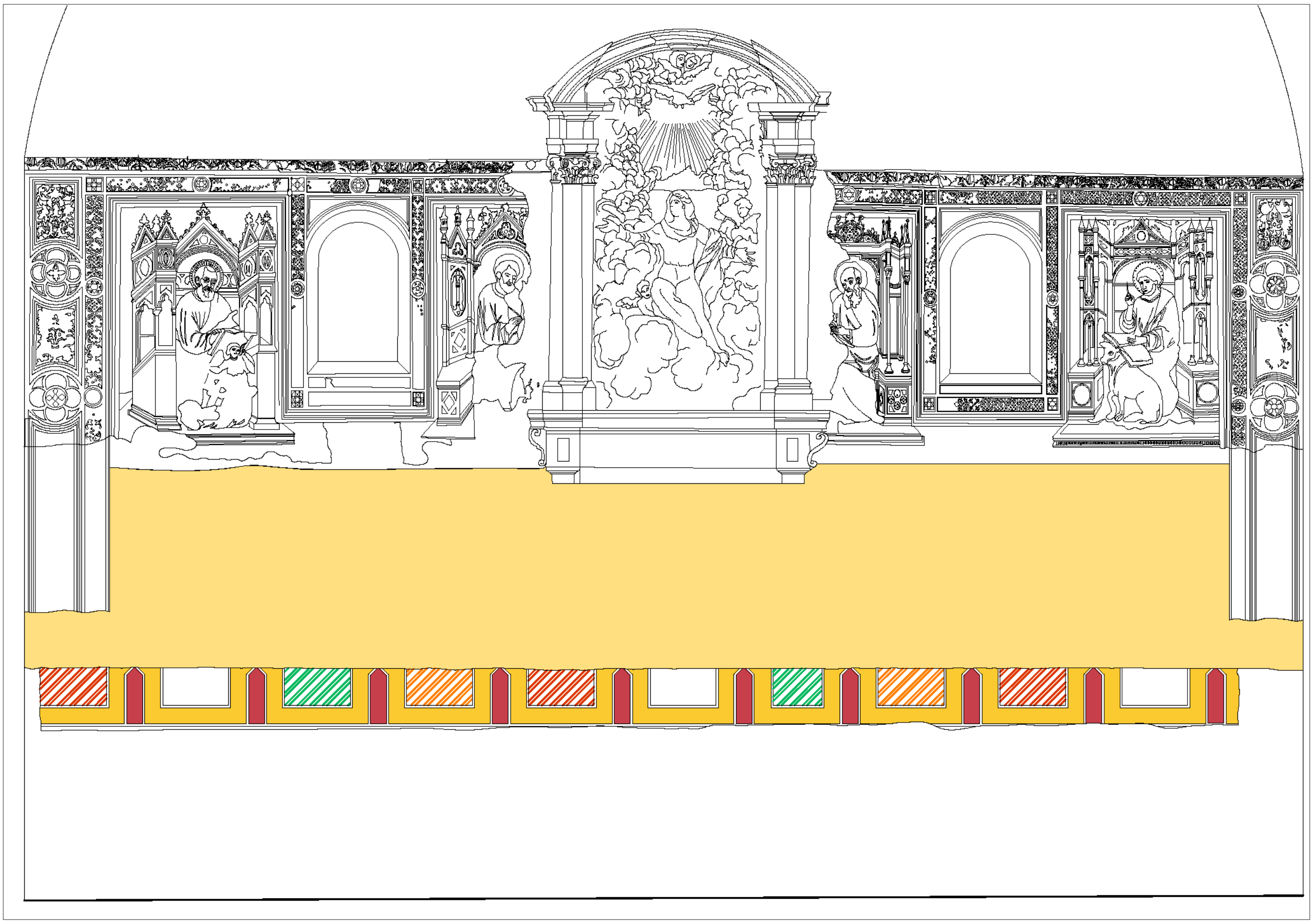


Figura 10 Lacerti di intonaco con decorazione a finto rivestimento marmoreo rinvenuti sotto il coro ligneo. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, 2022. © Devis Valenti

Figura 11 Ipotesi ricostruttiva dei lacerti di intonaco decorato del registro inferiore del catino absidale rinvenuti durante l'ultimo cantiere di restauro. © Federica Restiani

tra loro dal momento che dai saggi effettuati nella fascia intonacata intermedia non è emersa alcuna traccia di decorazione superstite, forse distrutta e rinnovata con un nuovo strato di intonaco a causa del pessimo stato conservativo. Dai sondaggi stratigrafici eseguiti per valutare la possibilità tecnica di restituire questa più antica fase decorativa gli unici brani superstiti recuperati, coperti da una stesura pittorica di natura acrilica di colore giallo chiaro, sono stati le fasce terminali a motivo geometrico, forse già risultato di un parziale riedizione ottocentesca. Confrontando infatti gli spessori dei lacerti d'intonaco decorato rinvenuti sotto i dossali del coro e lo strato di intonacatura immediatamente superiore è risultato evidente come tutta la fascia mediana fosse stata rinnovata nella materia nel corso dell'Ottocento, mantenendo però l'impostazione decorativa più antica, seppur con qualche palese aggiornamento linguistico, che la scarsa documentazione e la bassa definizione delle foto d'archivio non ci permette di approfondire. Tuttavia è plausibile che tra gli *Evangelisti* e la decorazione a *crustae* fosse presente in origine un fregio orizzontale intermedio di connessione.

In sintesi, l'osservazione ravvicinata degli affreschi lascia intuire la partecipazione diretta del maestro Nicolò alle sole figure dei santi, mentre mani diverse concorsero alla realizzazione delle architetture dei troni e degli apparati ornamentali. In merito a questi ultimi si può rilevare la notevole perizia degli artisti operanti nella bottega, basandoci sui lacerti della fascia inferiore. Per analogia si può estendere tale valutazione anche all'insieme di cornici profondamente manomesse del registro principale.

Difficile resta invece comprendere la circostanza che determinò la realizzazione di questi affreschi, che dovettero plausibilmente sostituire, almeno in parte, un rivestimento a grandi lastre marmoree collocate nel XII secolo in associazione con il mosaico absidale soprastante. La nuova decorazione deve essere probabilmente legata a un rinnovamento complessivo intrapreso nell'area presbiteriale. Di certo è interessante il parallelismo con un'altra impresa pittorica più o meno contemporanea, ovvero la realizzazione delle tredici tavole a opera di Zanino di Pietro per l'epistilio dell'iconostasi della cattedrale di Torcello (Baradel 2019, 201-2), dalla cui diocesi dipendeva la chiesa muranese. Secondo la critica le suddette tavole sono da attribuire alla committenza del vescovo Pietro Nani (1418-26) che fu responsabile di diversi lavori di rinnovamento nella cattedrale (Vecchi 1979, 17; 1982, 22-4, 38-9). Si tratta dunque, in entrambi i casi, di importanti interventi affidati a due tra le più eminenti figure della pittura di inizio secolo in laguna, certamente indizi di un periodo di qualificanti trasformazioni architettoniche e liturgiche, nonché di riformulazione degli apparati ornamentali. Del resto è plausibile ritenere che durante i primi decenni del XV secolo la chiesa dei Santi Maria e Donato abbia vissuto una fase di crescente importanza. Lo suggeriscono alcuni episodi, come ad esempio la deposizione delle reliquie di san Gerardo Sagredo nel 1400 (Casoni 1612; Corner 1758, 616-18; Mazzucco 2000), oppure l'arrivo nel 1420 del cosiddetto Vangelo di Marco, ritenuto esemplare autografo dell'evangelista stesso, di cui i veneziani si impadronirono a seguito della conquista del Friuli. Esso fu custodito nella chiesa muranese prima di essere trasferito con cerimonia solenne presso la basilica marciana (Ludwig 1996; Ganzer 2009).

A questo periodo di prestigio della chiesa muranese corrispose probabilmente una serie di interventi all'interno dell'edificio di cui il ciclo pittorico di Nicolò di Pietro costituisce la testimonianza oggi più evidente. Non si può escludere però che ulteriori rinnovamenti siano stati effettuati anche a livello liturgico, come lascia supporre la probabile realizzazione di un altare dedicato al culto di san Gerardo dopo l'arrivo del suo santo corpo. Parimenti il bassorilievo in legno scolpito e dipinto della cassa reliquiario di san Donato, inserito oggi nell'altare maggiore barocco, potrebbe risalire a questa fase,[12] facendo presupporre che l'altare corrispondente fosse stato sottoposto a un'operazione di adeguamento complessivo. Si tratta di congetture che potrebbero però suggerire come gli affreschi di Nicolò vadano contestualizzati in una stagione di ammodernamenti quattrocenteschi della chiesa, forse attribuibili in gran parte al plebano Antonio della Torre (1404-post 1420), che poi le trasformazioni barocche e ancor più i 'restauri' ottocenteschi contribuirono a cancellare in gran parte.

12 Considerazioni più precise su questo manufatto, pressoché ignorato dagli storici dell'arte, saranno possibili a seguito di un restauro che verrà realizzato a breve.

2 Storia conservativa

Il recente intervento di manutenzione conservativa, concluso nel luglio del 2022, ha consentito, attraverso un'attenta analisi delle tecniche esecutive e la lettura stratigrafica delle superfici decorate, di avanzare una possibile successione cronologica delle fasi di integrazione e delle modifiche subite dal brano dipinto, e di contestualizzarle nell'ambito delle principali trasformazioni che hanno coinvolto la fabbrica nel corso dei secoli, evinte dalle poche informazioni pervenute nei documenti e da un serie di riprese fotografiche di inizio Novecento. L'attuale configurazione della decorazione dell'abside si presenta infatti come un palinsesto articolato e stratificato nel tempo, frutto di successive cesure e addizioni: il maestoso mosaico del catino e la cornice lapidea intagliata, nel XII secolo, il fregio pittorico raffigurante gli *Evangelisti*, agli inizi del secolo XV, e infine le addizioni seicentesche: l'edicola lapidea con l'altorilievo dell'*Assunta*, la sottostante cornice in legno policromo, poi rimossa nel primo novecento, e il coro ligneo del registro inferiore.[13]

In linea generale tre sono le stagioni di riammodernamento stilistico e di restauro che coinvolsero il ciclo pittorico: tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, alla fine dell'Ottocento, durante i celebri restauri portati a conclusione da Tommaso Meduna e Annibale Forcellini, e infine nell'intervento del 1920-30 che ci consegnerà l'edificio religioso, nella consistenza materiale e formale, che conosciamo oggi.

In ordine cronologico la prima e più ingente manomissione subita dal ciclo pittorico tardo gotico fu compiuta tra il 1694 e il 1719 sotto l'ufficio del vescovo Marco Giustinian (1692-1735) che, spostando la sede vescovile da Torcello a Murano, operò, coadiuvato da Antonio Gaspari, importanti trasformazioni all'interno della chiesa a partire dal settore absidale.[14] È proprio durante questa fase che l'affresco soffrì la parziale mutilazione conseguente l'inserimento, tra il pannello di Giovanni e quello di Marco, in corrispondenza della grande finestra centrale, dell'edicola lapidea con il rilievo dell'*Assunta*,[15] e la tamponatura delle finestrature laterali.[16] Le perdite di superficie dipinta a confine con l'edicola riteniamo siano state ripristinate in quest'occasione, con un intonaco visibilmente differente rispetto alle lisce e compatte stesure quattrocentesche, caratterizzato da un impasto molto ruvido, presumibilmente a calce e sabbia, sulla quale furono sommariamente riproposte a fresco le perdite cromatiche, con il chiaro intento di ricucire e rendere nuovamente fruibile il testo figurativo dei quattro Santi **[fig. 12]**, mentre le tamponature delle finestre laterali furono risolte con la riproduzione pittorica di un pesante tendone rosso, di cui in fase di cantiere sono state chiaramente individuate

13 Si presenta di seguito la bibliografia principale relativa ai restauri e alle trasformazioni subite dalla chiesa dal XVII al XX secolo: Bassi 1963; Robotti 1976; Francalancia 1977; Calebich 1999; 2000; Agazzi 2013; Rossi 2022-23. Inoltre, si segnala Zanetti 1873, il quale offre un resoconto prezioso e dettagliato, oltre che sulla storia dell'edificio, anche sui rinnovamenti intervenuti nella chiesa.

14 Nell'intento di allineare l'edifico antico alle norme liturgiche imposte dal Concilio di Trento furono infatti demolire l'altare maggiore e il parapetto, tutta l'area presbiteriale venne rialzata e successivamente alloggiata la tomba per il vescovo, con conseguente perdita della preziosa rota musiva pavimentale, si realizzarono i nuovi dossali lignei del coro e le cappelle absidali laterali vennero separate coprendo le colonne di divisione con spalliere di noce, come descritto con rammarico sempre dallo Zanetti, e spostati i due pulpiti *in cornu Evangelii* e *in cornu Epistolae* (Nazzi 2009a, 151-66; 2009b). Le altre modifiche che interessarono le membrature del corpo della navata furono la controsoffittatura del soffitto a capriate con una volta a stucco, che comportò, stando allo storico muranese, la distruzione del mosaico dell'Annunciazione dei pennacchi e, parzialmente, di quello della Trasfigurazione sul fronte dell'arco absidale. L'altare di san Donato, che era posto sul lato est del pilastro sinistro, dove oggi è addossato l'attuale pulpito, venne smantellato (oggi il sarcofago è collocato nella corte della Canonica a San Marco), per essere poi parzialmente ricollocato nella cappella *in cornu Evangelii*, in cui aveva sede l'altare del Santissimo Sacramento. Vedi Zanetti 1873, 72-3; Agazzi 2013, 214-15. Per l'altare maggiore fu coinvolto anche lo scultore Giovanni Toschini: vedi Guerriero 1999.

15 «Orbene quando il vescovo Marco Giustinian eleggeva il nostro tempio per celebrare in esso le pontificali funzioni, il presbiterio perdeva tutta la primitiva sua forma. Infatti si abbattevano i parapetti, si demoliva l'altare e si faceva un rialzo di tre gradini. Fu allora che si fabbricò l'altare colla mensa, con le due statue, col tabernacolo che tutt'ora esiste e che più tardi, come vedremo subì ulteriori modificazioni. A tali goffissimi lavori, si aggiunse in questo presbiterio il bassorilievo dell'Assunta nel centro dell'abside sotto il mosaico tutt'ora esistente in pietra tenera di Vicenza. Senonché qualche altra cosa concorreva ad imbastardire maggiormente il presbiterio. Si seppellirono tra muri e tele gli archetti e le preziose colonne che dividevano le absidi, cosicché il presbiterio divenne una cappella chiusa dall'alto al basso. La parte inferiore tutto intorno si coperse di spalliere di noce, e poi nelle pareti superiori laterali si collocarono varie tele» (Zanetti 1873, 72-3).

16 Le tre bucature dell'abside, che intervallano i quattro pannelli raffiguranti di Evangelisti, furono infatti murate alla fine del Seicento, condizione che permane fino alla fine dell'Ottocento. Oltre alle finestre dell'abside verranno tamponate anche le forature archiacute delle pareti laterali e delle cappelle absidali, sostituite dall'apertura di grandi lunettoni alla palladiana, responsabili di aver sensibilmente indebolito le ossature murarie e causa dei cedimenti statici verificatisi successivamente (Zanetti 1873, 72-3).

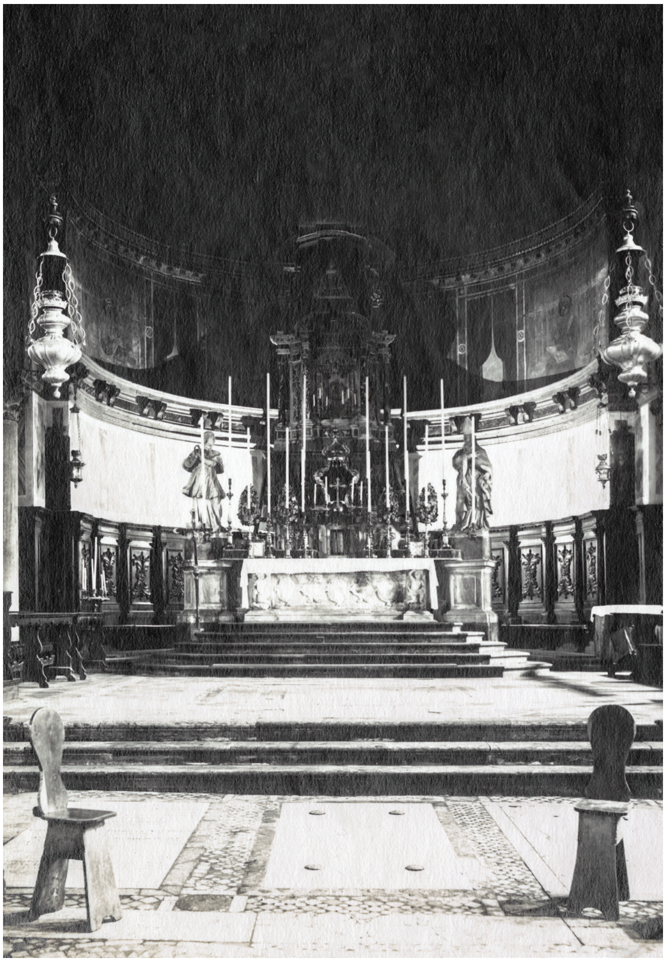


Figura 12 Dettaglio delle integrazioni eseguite nel XVII-XVIII secolo conseguenti l'inserimento dell'edicola lapidea con l'altorilievo dell'Assunta. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, 2022. © Joan Porcel (IVBC)

Figura 13 Murano, interno della basilica dei Santi Maria e Donato, Guerra mondiale 1914-18-Difesa-1915 (111296). © Fondazione Musei Civici di Venezia, Collezioni Fotografiche Museo Fortuny

le tracce superstiti.[17] Anche la parte terminale del fregio fu parzialmente persa per l'apposizione di una cornice aggettante in legno policromo, mentre le pitture del registro inferiore, di cui si sono rinvenuti i già citati lacerti, risultarono, se ancora sussistenti, bruscamente interrotte e costrette tra i dossali del coro e il pesante profilo superiore della cornice barocca.

La più lontana testimonianza visiva a noi pervenuta di tale assetto, è offerta da alcuni scatti provenienti dal Fondo Naya-Bohm **[fig. 13]** e dell'Archivio Alinari, acquisite tra il 1915-20. Basandoci su tali testimonianze fotografiche, la configurazione assunta dall'abside nel Settecento sembra essere perdurata ed essere stata manutenuta anche in occasione della complessa vicenda di restauro che coinvolse l'intero organismo edilizio alla fine dell'Ottocento, con i noti interventi di ripristino e liberazione. A questa fase sono tuttavia riconducibili alcuni interventi di consolidamento e di integrazione, condotti quindi con chiaro intento 'conservativo', e identificabili per gli impasti a base gessosa e per le sommarie ridipinture delle porzioni cromatiche più abrase, mentre – singolarmente considerando le temperie culturali di quella specifica stagione del restauro – le addizioni barocche della cornice e le decorazioni pittoriche delle tamponature furono mantenute. Si dovrà infatti aspettare la campagna dei restauri

17 I finti tendaggi visibili nelle fotografie storiche dovrebbero essere attribuiti a un intervento ottocentesco (un rifacimento di pitture sei-settecentesche?), stando a quanto affermato da Zanetti (1873, 192): «Che cosa si abbia fatto a risarcimento dei suddetti affreschi in occasione del riatto del nostro tempio lascieremo giudicarlo a chi li visita. Per altro nutriamo la più viva speranza che qualche cosa si farà anco per essi e si penserà fra le prime cose a far disparire quelle finte cortine colorite nel 1873, vera bruttura che appena si potrebbe tollerare in un edifizio, non diremo monumentale, ma a uso di taverna».

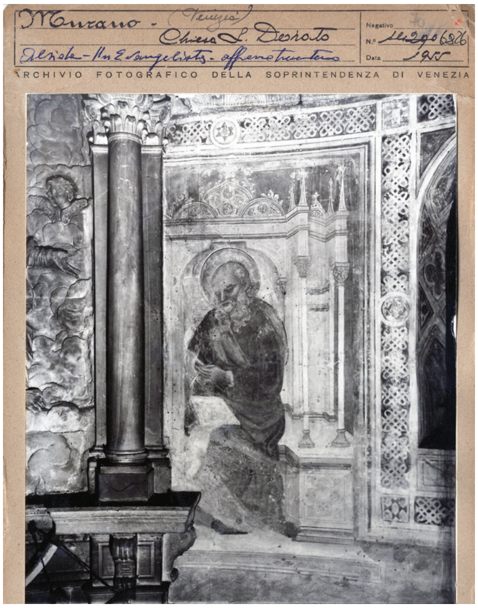


Figura 14 Dettaglio dello stato di conservazione delle pitture murali precedente all'intervento di scialbo condotto nel 1970 circa, particolare dell'evangelista Giovanni. © Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, San Donato, abside, affresco trecento, (6826), 1955

Figura 15 L'evangelista Giovanni, particolare dello stato di conservazione delle pitture murali precedente all'ultimo intervento di restauro. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, 2022. © Dino Chinellato (IVBC)

del 1930 perché le finestre siano nuovamente liberate e riconfigurate le partiture geometriche dipinte dei contorni di tali bucature, e rimosso il cornicione inferiore.

L'ultimo, e in realtà unico intervento di restauro documentato, risale alla fine degli anni Settanta. Si trattò di un intervento eminentemente di carattere conservativo in cui però furono celate sotto una tinteggiatura a neutro le integrazioni condotte durante il Seicento, con l'obiettivo di epurare il brano tardo medioevale dalle successive integrazioni, valutate di scarsa qualità artistica e formale **[figg. 14-15]**.

Nel corso dell'ultimo cantiere, invece, la rimozione di tali scialbature ha rappresentato un momento fondamentale, non solo per riconsegnare una lettura, storica e organica, dell'intero brano dipinto, ma anche per consentire l'indagine stratigrafica sulle varie fasi di integrazione avvenute nel corso dei secoli.

In questa proposta di ricostruzione cronologica delle vicende conservative del ciclo pittorico, rimane da validare un'ulteriore ipotesi: in una fase temporale collocabile tra il XVIII e il XIX secolo è possibile che le pitture murali siano state occultate dietro pesanti tendaggi in stoffa, forse affissi in occasione di celebrazioni solenni per celarne le precarie condizioni conservative. Quest'ipotesi nasce dall'osservazione dei numerosi piccoli fori[18] che ricoprono l'intera superficie pittorica dell'affresco, e che potrebbero essere stati lasciati dai chiodi atti a sostenere tale apparato effimero. Questo motiverebbe forse l'omissione, nelle molte descrizioni dedicate all'illustrazione storico-artistica della preziosa fabbrica muranese, del dipinto parietale dell'abside e consentirebbe di rivalutare l'effettiva ricezione artistica dell'opera nel suo percorso storico.

18 Sono stati rinvenuti anche fori più piccoli, sede di probabili chiodi infissi per ancorare e consolidare il supporto esterno con quello inferiore.

3 Osservazioni sulla tecnica esecutiva dei dipinti murali

Accogliendo e confermando l'attribuzione avanzata da Pallucchini, all'attuale stato delle ricerche, l'affresco raffigurante gli *Evangelisti* risulterebbe essere l'unica opera certa su muro realizzata da Nicolò di Pietro, il cui *ductus* artistico, proprio della pittura su tavola, è riferibile soprattutto alla calligrafica esecuzione dei volti, con evidente caratterizzazione psicologica.

La conoscenza delle tecniche esecutive della pittura murale in area veneta tra la fine del Trecento e i primi del Quattrocento non ha ancora raggiunto un soddisfacente grado di completezza sia per l'assenza di fonti letterarie di riferimento specifiche per quest'area geografica,[19] sia per la mancanza di un sistematico e adeguato numero di studi e indagini dirette sulla materia pittorica; in tale ottica l'occasione offerta dall'intervento di conservazione qui presentato è stata particolarmente preziosa anche in ragione del ristrettissimo numero di pitture parietali, riconducibili a questa finestra temporale, superstiti nel contesto lagunare.

L'indagine sulla superficie pittorica, svolta nell'ambito del cantiere didattico, ha consentito infatti di verificare, oltre allo stato di conservazione delle superfici, alcuni particolari riguardanti la tecnica esecutiva degli intonaci e il trasporto del disegno sul supporto umido, mentre l'appoggio offerto dalle indagini analitiche[20] ha precisato la caratterizzazione dei principali materiali e di alcuni dei pigmenti impiegati.

Già a una prima osservazione della superficie condotta a luce diretta e a luce radente le commettiture di giornata risultavano molto evidenti e indicavano che la stesura e la coloritura dell'intonaco ha avuto inizio dalle cornici decorative perimetrali, per poi procedere con i grandi comparti a sfondo azzurro e le figure, e infine i volti, che sono stati completati per ultimi **[fig. 16]**. Questo presuppone che, una volta steso l'arriccio sulla curvatura muraria del catino, siano state tracciate, a pennello o incise, le linee guida della composizione con i quattro pannelli e le rispettive cornici perimetrali, per verificarne le corrette proporzioni nel contesto architettonico e decorativo preesistente, la successione delle stesure d'intonaco e la distribuzione del lavoro tra le diverse maestranze.

Oltre alle giunte di giornata si sono osservati altri espedienti per il tracciamento, nel loro sviluppo prospettico, delle partizioni architettoniche dei complessi e articolati troni gotici su cui siedono gli *Evangelisti*, vere e proprie microarchitetture dipinte che qui sembrano rievocare le consuete ed esuberanti incorniciature lignee, riccamente traforate e intagliate con guglie e pinnacoli, e sovente profusamente decorate con oro, proprie dei sontuosi polittici tardo medioevali.

Il disegno di tali membrature architettoniche è stato impostato a mezzo di battitura di fili eseguita con polvere di ossido minerale di colore rosso e di cui sono ancora evidenti gli schizzi di colore, o mediante l'impronta di fili, ritorti ma senza presenza di colore, rimasti impressi sull'intonaco umido **[fig. 17]**. Poche invece sono le incisioni indirette originali, ma numerose quelle dirette, ascrivibili al restauro e alle ricostruzioni condotte alla fine dell'Ottocento o nei primi del Novecento, e particolarmente evidenti nei quadrilobi delle fasce fitomorfe terminali.

L'intonachino pittorico, indagato analiticamente mediante puntuali prelievi sia sui pannelli figurativi che sulle cornici perimetrali, risulterebbe confezionato con malta di calce e sola polvere di marmo.[21] Un impasto molto compatto e traslucido nella parte più superficiale, presumibilmente a causa del richiamo del legante (idrossido di calcio) in superficie a seguito della compressione dell'intonaco mediante frattazzo in fase di lisciatura, mentre in alcuni punti frammenti di conchiglia[22] e residui legnosi affiorano dall'impasto in superficie.

19 La pittura murale del Quattrocento è stata indagata anche estrapolando i riferimenti alle tecniche dei pittori quattrocenteschi riportate nelle Vite del Vasari, seppure interpretate dalla cultura romana del Cinquecento, e in parte agli altrettanto noti trattati medioevali quali il *De Divertis Artibus* (XII secolo) del monaco tedesco Teofilo, il *Compendium artis picture* (XII-XIII secolo) o del ms di Lucca. Vedi Bensi 1990, 73-102. Si ringrazia Paolo Bensi per la consueta disponibilità al dialogo e confronto.

20 Le indagini analitiche sono state condotte da Arianna Gambirasi, docente IVBC di Chimica del restauro, e da Davide Melica, Consulenza e Diagnostica per il Restauro e la Conservazione (LE).

21 Una tipologia di impasto ritrovata nel corso di numerose analisi chimiche condotte sulle pitture romane: «la superficie è perfettamente levigata ed è a base di calce e polvere di marmo finissima, da cui consegue un'elevata qualità dell'intonaco, tanto da consentire dettagli miniaturistici in fase di pittura» (Giannini 2008, 81).

22 La presenza di piccole conchiglie si trova in apparentemente in contraddizione con il confezionamento dell'impasto: la loro accidentale presenza può essere ricondotta a una contaminazione con le stesure dell'arriccio, verosimilmente confezionato con calce e sabbia, di fiume o di litorale.

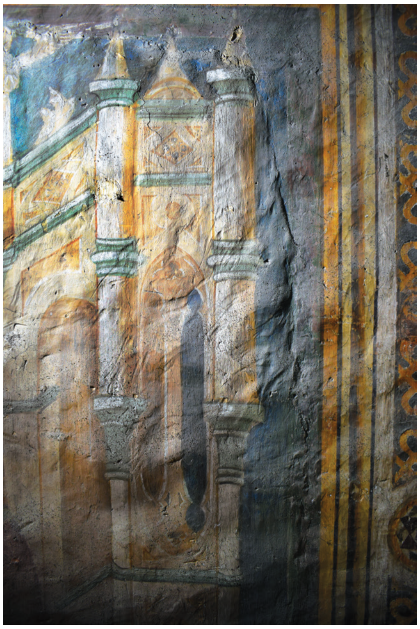


Figura 16 Particolare a luce radente delle commettiture di giornata in corrispondenza del trono dell'evangelista Luca. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, 2022. © IVBC

Figura 17 Particolare del tracciamento del disegno a mezzo di battitura di fili eseguita con polvere di ossido minerale di colore rosso e di cui sono ancora evidenti gli schizzi di colore. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, 2022. © IVBC

L'espediente di lavorare l'intonaco con la cazzuola e di compattarlo al fine di otturare i pori, rallentare l'asciugatura della malta e ottenere un fondo unitario e brillante è già rammentato da Vitruvio,[23] e ritorna anche nelle prescrizioni di Cennini[24] che ne elogia la capacità di conferire alla superficie pittorica una miglior consistenza e un'intensa luminosità, qui particolarmente evidente soprattutto nell'esecuzione dei volti, ove la levigatura della superficie ha consentito di condurre dettagli miniaturistici in fase di pittura **[figg. 4-6]**.

Questa consuetudine sembra perdurare anche nel primo Quattrocento, come osservato da diversi studiosi e operatori,[25] e forse in questo caso è stata una prescrizione avanzata da Nicolò stesso, *pictor imaginarius*, e che gli avrebbe consentito così di trasporre su parete l'abituale modo di dipingere su tavola, con preparazioni perfettamente lisce e omogenee, funzionali alla resa di pennellate minutissime di chiaro intento naturalistico. Non di rado infatti, nella disamina dei cicli pittorici di inizio Quattrocento, sono state individuate tecniche esecutive e pigmenti propri della pittura su tavola, ma non sempre mescolati ai leganti più congeniali ai diversi colori (Botticelli, Botticelli 2008, 16), come qui si è verificato per i fondi azzurri su cui sono raffigurati gli *Evangelisti* in trono. Tali coloriture sono realizzate in azzurrite,[26] carbonato basico di rame, pigmento instabile e reattivo, che a contatto con la causticità della calce si trasforma in malachite, virando, come in questo caso, verso il verde. Un fenomeno degenerativo, irreversibile, che si è verificato con intensità e distribuzione differente sulle superfici dipinte, interessando in alcuni casi solo le porzioni superficiali delle stesure, in altri casi l'intero spessore dello strato pittorico, in cui si sono individuati, mediante osservazione della

23 Il passaggio del testo vitruviano è richiamato e commentato in Giannini 2009, 83.
24 L'esame autoptico della prassi esecutiva della pittura su muro tardo medioevale e rinascimentale è solitamente messo a confronto con i procedimenti descritti da Cennino Cennini, pittore di tradizione giottesca che scrisse il celebre Libro quasi in contemporanea all'esecuzione delle nostre pitture muranesi, ma che, pur avendo frequentato l'area patavina, si riferisce alla specificità tosco emiliane. Quindi i procedimenti vanno ponderati con doverosa cautela.
25 «Una volta steso l'intonaco era pressato in modo da togliere eventuali vuoti d'aria e da richiamare in superficie la parte grassa della malta costituita da idrato di calcio; quindi lucidato con la mestola, veniva reso a specchio. Questo era il procedimento utilizzato fino a quasi tutto il Quattrocento: le pitture murali di questo periodo generalmente presentavano superfici lisce e compatte, che favoriscono una lenta carbonatazione della malta, e pellicole pittoriche acquarellate, senza spessore di rilievo, perfettamente compenetrate nell'intonaco» (Botticelli, Botticelli 2008, 15)
26 Minerale del rame, raro e prezioso, impiagato fin dal III millennio a.C. in Egitto, fu con ogni probabilità uno dei primi azzurri naturali a comparire sui dipinti murali (Bevilacqua 2010, 50-3).

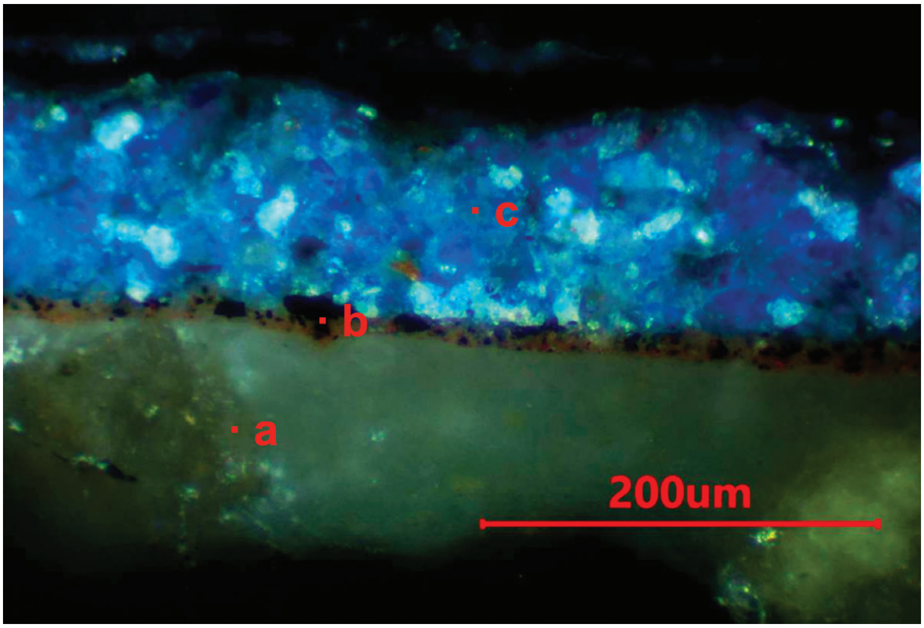


Figura 18 Immagine al microscopio ottico della sezione stratigrafica SD3A in luce bianca riflessa (Luca).
a) Intonaco di supporto a base di calce di polvere di marmo; b) stesura di colore arancio-bruno a base di calce, ocra rossa e nero carbone, dello spessore di circa 20 m, presumibilmente applicata come tono di fondo per la stesura successiva; c) stesura di spessore pari a circa 100 metri a base azzurrite virata al verde nella parte più superficiale a seguito di fenomeni degradativi. Si osservano rari grani di colore rosso identificabili con grani di cuprite minerale accessorio dell'azzurrite naturale. © Arianna Gambirasi (IVBC)

sezione lucida al microscopio ottico a luce riflessa e ultravioletta, dei rari grani rossastri di cuprite, minerale accessorio dell'azzurrite.

Le indagini analitiche effettuate hanno individuato, per le coloriture realizzate con azzurrite, una preparazione di colore arancio-bruno, prevalentemente a base di ocra rossa e nero carbone, applicata come stesura di fondo [fig. 18]. Tuttavia nel pannello figurante Luca, ove sono stati prelevati due campioni di tale coloritura, l'azzurrite risulta stesa su due preparazioni differenti: una a base di calce, nero carbone e di ocra rossa, e una, in prossimità delle fasce laterali, confezionata con sola calce e nero carbone. Tale difformità di preparazione non riteniamo sia intenzionale, o dettata da specifiche esigenze di resa pittorica, quanto piuttosto accidentale e dovuta a una possibile contaminazione con la stesura della preparazione della giornata precedente, riferibile alla cornice che perimetra il pannello azzurro.

La differenza di tecnica nel condurre i volti rispetto al resto delle scene è evidente sia nell'esecuzione strettamente pittorica, ma anche nella diversa preparazione delle malte. Ciò è confermato anche dal diverso comportamento conservativo nel tempo; la superficie dipinta dei volti dei santi meglio conservata – e che si presta a ulteriori osservazioni sulla tecnica pittorica di Nicolò – è quella di Giovanni e Marco. La tinta di fondo è verosimilmente ottenuta con campiture di ocra gialla, sulla quale sono poi applicate sottili pennellate di ocra rosso-bruna per delineare i contorni principali, i lineamenti fisionomici e i particolari espressivi del volto, la barba, le ciglia e la capigliatura, mossi da numerose e minuziose lumeggiature a bianco di calce (bianco di San Giovanni).

I nimbi aurei, che incorniciano le teste dei santi, sono in leggero rilievo condotto direttamente su intonaco, e non su pastiglia di pece o cera, con un disegno ornamentale molto semplice. L'orlo del nimbo è segnato da una sola fascia di contorno e profonde incisioni dirette, «razzi d'attorno della diadema»,[27] praticate speditamente con una stecchetta di legno, ne tracciano, come unico accento decorativo, il motivo a raggera. Assenti infatti, e non semplicemente mancanti, nella decorazione delle aureole inserti polimaterici quali incastonature di vetri dipinti, o punzonature impresse nella malta o forme in rilievo ottenute con stampinagli, proprie di alcuni cicli pittorici tardo gotici e testimoni di quel sottile confine tra la pittura

27 Un descrizione del procedimento di «Come dèi rilevare una diadema di calcina, in muro» è riportata nel capitolo CII di Cennini, Milansei 2014, 181.

murale e quella su tavola. La doratura superstite è presente in tracce è non è possibile stabilire con solo esame macroscopico se sia stata applicata a conchiglia, ossia in polvere con legante oleoso, o direttamente con lamina, d'oro o di stagno poi meccato, anche se in questo caso l'assenza di complesse decorazioni punzonate, per le quale era necessario il maggior spessore offerto dallo stagno, rende poco plausibile l'impiego di questa ultima variante tecnica.

Purtroppo le condizioni di degrado, maggiormente pronunciato rispetto agli altri brani figurativi, delle vesti e dei rispettivi simboli (toro, aquila, leone, angelo), non consentono di avanzare osservazioni significative sulla loro resa pittorica, ma i panneggi risultano comunque privi di particolari accenti sontuosi.

Infine le indagini microchimiche effettuate sulle fasce decorative perimetrali hanno permesso di identificarne la tecnica di esecuzione condotta con mascherine per la riproposizione del motivo geometrico di colore bruno a base di nero di carbone e ocre sulla tinta di fondo giallo ocra, presumibilmente applicata a fresco su l'intonaco di supporto a base di calce e polvere di marmo.

4 L'ultimo intervento conservativo

All'avvio del cantiere nell'aprile del 2022,[28] le condizioni conservative del brano dipinto erano severe. Oltre ai consistenti depositi superficiali, coerenti e incoerenti, che interessavano l'intera superficie, molto diffuse risultavano anche le abrasioni, i sollevamenti e le cadute di colore della pellicola pittorica, rilevabili in particolare nelle vesti e in altri attributi figurativi degli *Evangelisti*, e l'alterazione cromatica.

In corrispondenza delle due finestre laterali, liberate dai tamponamenti e riconfigurate nel loro attuale aspetto durante i restauri di inizio Novecento, si rivelavano inoltre evidenti segni di percolamento e un avanzato stato di decoesione degli intonaci, accompagnate dalla presenza di lacune e copiose efflorescenze saline e solfatazioni diffuse.

L'indagine mediante *knock-test* ha evidenziato sull'intera porzione dipinta distacchi, sia dell'intonaco dal supporto murario, sia interstrato, anche se la maggior parte di essi si sono rivelati essere poco profondi e molto sottili; una condizione, questa, diffusa e storicizzata, cui si cercò di porre rimedio durante gli interventi pregressi mediante iniezioni con malte a base gessosa, chiaramente individuabili per la presenza dei fori praticati sull'intonaco per l'inserimento dei dispositivi quali siringhe e cannule. Molte e diversificate infine le integrazioni materiche e pittoriche, di cui si è parzialmente fatto richiamo nei paragrafi precedenti.

Terminate le fasi di mappatura e le indagini microchimiche sui campioni di intonaco, le prime operazione sono state rivolte alla messa in sicurezza delle situazioni di maggior criticità.

I sollevamenti di pellicola pittorica e di intonaco sono stati assicurati mediante posizionamento di piccoli frammenti di carta giapponese e resina acrilica in solvente Paraloid B72 in acetone al 12%, mentre la pellicola pittorica che si presentava distaccata dal supporto è stata consolidata con resina acrilica in emulsione acquosa al 5%, sempre tramite carta giapponese.

La presenza di numerosissime stuccature contenenti gesso su tutta l'area dei dipinti, oltre a residui di iniezioni consolidanti a base di gesso, ha imposto di procedere secondo una precisa metodologia operativa, cercando di limitare al massimo gli apporti di umidità a intonaci e membrature.

Si è deciso quindi di abbandonare qualsiasi intervento di pulitura che comportasse eccessivi contributi acquosi, quali i tradizionali impacchi basici di carbonato di ammonio, individuando come metodologia migliore l'utilizzo di una soluzione chelante a pH 7 a base di acido citrico (3 gr in 100 ml acqua deionizzata) e trietanolammina (6 ml in 100 ml di acqua deionizzata), mantenuta sulla superficie dipinta tramite un foglio di carta giapponese per tre minuti, successivamente risciacquata con acqua deionizzata. L'intervento di consolidamento dell'intonaco è stato eseguito a mezzo di iniezioni di malta poco fluida a base di inerti fini e calci idrauliche (PLM) cercando di utilizzare il più possibile i fori già esistenti: si è preferito infatti non accanirsi nel praticare nuovi fori sul manufatto, dato che la maggior parte dei distacchi percepiti non erano di grave entità, cercando soprattutto di limitare gli apporti di ulteriore umidità al supporto, vista la presenza di precedenti consolidamenti di natura

28 L'intervento è stato condotto dagli studenti: Chiara Agnoletto, Gaia Bison, Rita Celseti, Chiara Comaro, Ginevra D'Amico, Vittoria Fiorin, Miriam Giannantoni, Lucrezia Lamera, Giulia Padovan, Antonella Quitadamo, Greta Sartorato, Rossella Squero, sotto la supervisione della docente Edvige Ancilotto.

Figura 19
Particolare delle fasi di rimozione delle scialbature realizzate nell'intervento del 1970 che hanno permesso di recuperare le integrazioni pittoriche pregresse. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, 2022. © IVBC

Figura 20
L'evangelista Giovanni, particolare delle fasi di rimozione delle scialbature realizzate nell'intervento del 1970 che hanno permesso di recuperare le integrazioni pittoriche seicentesche. Murano, basilica dei Santi Maria e Donato, 2022. © IVBC

gessosa che in presenza di veicolo acquoso avrebbe causato pericolosi rigonfiamenti e conseguente stress meccanico sull'intonaco pittorico. Tutte le piccole stuccature a base di gesso sono state rimosse meccanicamente e risarcite con un impasto a base di calce idrata e inerti sottili, mentre le restanti integrazioni storicizzate, sia di data certa, sia di data incerta, sono state conservate, pulite ed equilibrate pittoricamente con velature ad acquarello, secondo le stesse modalità adottate per le superfici originali.

Le specchiature in finto marmo delle spallette laterali hanno visto la rimozione di una ridipintura molto scura, fatta probabilmente in un momento in cui le superfici dell'affresco si mostravano coperte da intensi depositi polverosi, che occultava e scuriva la superficie originale. Nella zona situata sotto la finestra di sinistra, interessata da infiltrazioni e da numerosi interventi localizzati che hanno visto il rifacimento degli intonaci e integrazioni pittoriche di varia natura, si è resa necessaria la demolizione dei rifacimenti, interessati da efflorescenze, allo scopo di liberare la muratura e poter quindi fare degli impacchi estrattivi dei sali. Successivamente sono stati riproposti i due livelli di intonaco su cui è stata effettuata una ricostruzione della decorazione geometrica, altrimenti interrotta e squilibrata nella sua funzione, integrando con colori ad acquerello leggermente sottotono rispetto all'originale in modo da riconoscere facilmente la ricostruzione.

La ridipintura grigia (scialbo) esistente sugli intonaci settecenteschi tra l'edicola in pietra e gli evangelisti Marco e Giovanni, nonché quella che rimarcava la cesura tra il registro degli Evangelisti e la zona sottostante rappresentata dalla vecchia cornice in legno, è stata completamente rimossa con l'ausilio di solvente (alcool etilico) passato a specillo di cotone e con l'aiuto di bisturi a lama fissa **[figg. 19-20]**. La ridipintura gialla di natura temperosa della zona sottostante, dopo esserci accertati tramite delle piccole finestre di ispezione che non ricopriva superfici decorate, è stata pulita con un passaggio di acqua e spugna per rimuovere i depositi incoerenti. Tale ridipintura è stata rimossa su due fasce laterali per rendere visibile una integrazione pittorica delle fasce decorative riconducibile a un vecchio intervento probabilmente successivo alla demolizione degli intonaci originali, sicuramente degradati e compromessi dall'umidità di risalita **[fig. 8]**

Le integrazioni pittoriche si sono limitate alla restituzione di una continuità di lettura interrotta dalle numerose stuccature chiare che hanno sostituito quelle gessose e da quelle

poste sui numerosissimi fori esistenti sulla superficie dei dipinti. I colori utilizzati per le integrazioni sono stati esclusivamente acquerelli.

Contestualmente all'intervento sul fregio pittorico si è operata anche una manutenzione conservativa degli apparati lapidei ivi inseriti, ovvero l'edicola seicentesca e la cornice marmorea medievale.[29]

Bibliografia

Agazzi, M. (2013). «Corsi e ricorsi della storia dell'arte. Gli altari di Torcello e Murano dal Medioevo al Barocco e ritorno». Failla, M.B.; Meyer, S.A.; Piva, C.; Ventra, S. (a cura di), *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*. Roma: Arbor Sapientiae, 205-10.

Baradel, V. (2019). *Zanino di Pietro: un protagonista della pittura veneziana fra Tre e Quattrocento*. Padova: Il Poligrafo.

Bassi, E. (1963). «Episodi dell'architettura veneta nell'opera di Antonio Gaspari». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 3, 55-108.

Bensi, P. (1990). «La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall'alto medioevo al XIX secolo». Danti, C.; Matteini, M.; Moles, A. (a cura di), *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione*. Firenze: Centro Di, 73-102.

Bensi, P. (2013). «Studio e conservazione delle decorazioni murali: lo stato dell'arte». Musso, S.F. (a cura di), *Tecniche di restauro. Aggiornamento*. Torino: Utet, 45-194.

Bensi, P. (2015). «Fonti ed indagini scientifiche per lo studio della pittura murale del XIII secolo». Taddei, A. (a cura di), *Le storie di San Giovanni al museo di Sant'Agostino in Genova*. Firenze: Nardini, 55-60.

Bevilacqua, N.; Borgioli, L.; Androver Gracia, I. (2010). *I pigmenti nell'arte dalla preistoria alla rivoluzione industriale*. Saonara (PD): Il Prato.

Biscontin G.; Driussi, G. (a cura di) (2005). *Sulle pitture murali: riflessioni, conoscenze, interventi = Atti del convegno di studi* (Bressanone, 12-15 luglio 2005). Marghera (VE): Arcadia Ricerche.

Boito, C. (1861). *Relazione del progetto di restauro per la Basilica di Santa Maria e Donato in Murano*. Murano: Tipografia di Domenico Salvi e Comp.

Botticelli, G.; Botticelli, S. (2008). *Lezioni di restauro. Le pitture murali*. Firenze: Centro Di.

Buttus, P. (2014). «Sperimentazioni luministiche e geometrie variabili nelle incisioni dell'oro tra Nicolò di Pietro e Jacobello del Fiore». *Arte Veneta*, 71, 161-97.

Calebich, E. (1999). «Appunti per una rilettura dei restauri della chiesa dei SS. Maria e Donato a Murano». *Palladio*, 23, 101-10.

Calebich, E. (2000). «Il restauro della chiesa dei Santi Maria e Donato a Murano e il contributo di Camillo Boito». *Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico, Reggio Calabria*, 229-50.

Casoni, G. (1612). *Vita del glorioso santo Gerardo Sagredo nobile venetiano*. Venezia: Francesco Rampazetto.

Cennini, C. (2003). *Il libro dell'Arte (fine XIV sec.)*. A cura di F. Frezzato. Vicenza: Neri Pozza.

Christiansen, K. (1987). «La pittura a Venezia e in Veneto nel primo Quattrocento». *La pittura in Italia*, vol. 1. Milano: Electa, 119-46.

Coletti, L. (1953). *Pittura veneta del Quattrocento*. Novara: Istituto Geografico De Agostini.

Corner, F. (1749). *Ecclesiae Torcellanae antiquis monumentis nunc etiam primum illustratae*, vol. 2. Venezia: Giambattista Pasquali.

Corner, F. (1758). *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello tratte dalle chiese veneziane e torcellane illustrate da Flaminio Corner senator veneziano*. Padova: Stamperia del Seminario.

Cuppini, L. (1964). «Nicolò di Pietro: l'arrivo dei Magi». *Arte Veneta*, 18, 160-1.

De Biasi, M. (1992). «La basilica dei SS. Maria e Donato di Murano». *Ateneo Veneto*, 29, 339-45.

29 L'apparato architettonico dell'edicola, composto da elementi in pietra d'Istria, in marmo di Carrara e in marmo Nembro giallo rosato, ha visto un passaggio di solvente *white spirit* per la rimozione di residui di cera e successivamente la pulitura effettuata con applicazioni di carta kleenex supportante una soluzione di carbonato di ammonio al 5% in acqua. Le stuccature vecchie non più efficienti dal punto di vista meccanico sono state rimosse e integrate con nuove stuccature dagli impasti compatibili con i materiali lapidei originali per colore e composizione degli aggregati. Il rilievo lapideo è scolpito in un calcare tenero di colore giallo chiaro e composto da cinque blocchi giustapposti. Dai risultati delle indagini dopo il prelievo di un microframmento dalla superficie della pietra è risultato che la pietra è dipinta con un colore bianco tendente al giallo identificato come biacca con legante oleoso. Sono state testate diverse soluzioni di pulitura che escludessero l'impiego del carbonato di ammonio e l'uso della stessa soluzione chelante per la pulitura dei dipinti si è mostrata la scelta migliore per la rimozione dei depositi superficiali. La colorazione leggermente ambrata di alcuni particolari, risultato degli essudamenti del legante oleoso, è stata mantenuta. Lateralmente i blocchi di pietra mostravano degli spazi notevoli tra il rilievo e gli elementi architettonici dell'edicola, segno di un alloggiamento poco preciso e di fasi di costruzione approssimative, tanto da richiedere delle stuccature laterali che si sono rivelate, una volta rimosso lo strato superficiale composto da una malta grigia a base di calce e sabbia, anch'esse dipinte e quindi originali, risalenti al momento stesso dell'edificazione della struttura decorativa. La cornice in marmo scolpita, posta a separare il registro dipinto da quello musivo, risultava poco scurita dai depositi ed è stato fatto un impacco leggero di pulitura con soluzione basica al 5% di carbonato di ammonio. Una foglia presentava una lacuna vicino a un assemblaggio grossolano di un frammento con del piombo. È stato quindi rimosso il piombo, fatto un foro per alloggiare un micro perno in acciaio inossidabile e incollato il frammento con poca resina epossidica. I giunti dei blocchi di marmo sono stati stuccati leggermente sottolivello per mantenere la scansione dettata dai giunti. L'integrazione risalente agli inizi del XVII secolo di parte della cornice confinante con l'edicola, eseguita con un impasto in calce e inerti, è stata consolidata e mantenuta in opera.

De Biasi, M. (1997). «La basilica dei SS. Maria e Donato di Murano e l'arte esarcale nelle lagune di Venezia». *Ateneo Veneto*, 34, 343-6.
De Marchi, A. (1987). «Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico». *Bollettino d'arte*, s. 6, 72(44-5), 25-66.
De Marchi, A. (1988). «Uno sguardo su Venezia fra Tre e Quattrocento: il Maestro del Dossale Correr». *Bollettino musei civici Venezia*, n.s., 32, 5-16.
De Marchi, A. (1997). «Ritorno a Nicolò di Pietro». *Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna*, 2(3), 5-24.
De Marchi, A.; Franco, T. (2000). «Il gotico internazionale: da Nicolò di Pietro a Michele Giambono». Curzi, V. (a cura di), *Pittura veneta nelle Marche*. Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 53-85.
De Marchi, A.; Laureati, L.; Mochi Onori, L. (a cura di) (2006). *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*. Milano: Electa.
Dolcini, L. (1999). «L'autore dei cartoni o il conflitto su una coerenza di stile». Dolcini, L.; Davanzo Poli, D.; Vio, E. (a cura di), *Arazzi della basilica di San Marco*. Milano: Rizzoli, 81-93.
Francalancia, I. (1977). *Il restauro della basilica dei SS. Maria e Donato di Murano*. Venezia: Gasparoni.
Ganzer, G. (a cura di) (2009). *L'Evangeliario di san Marco*. Udine: Gaspari.
Griffin, A.; Mazzotta, A. (2014). «The Discovery and Conservation of a Nicolò di Pietro in the Cuming Museum, London». *The Burlington Magazine*, 156(1332), 153-8.
Muraro, M. (1953). *Nuova guida di Venezia e delle sue isole*. Firenze: Arnauld.
Giannini, C. (2009). *Materiali e procedimenti esecutivi della pittura murale*. Saonara (PD): Il Prato.
Guerriero, S. (1999). «Giovanni Toschini e gli esordi veneziani di Pietro Baratta». *Venezia Arti*, 13, 41-50.
Longhi, R. (1946). *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*. Firenze: Sansoni.
Lorenzetti, G. (1999). *Venezia e il suo estuario, (1929).*Trieste: Lint, 818.
Lucco, M. (1989a). «Nicolò di Pietro». *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, vol. 1. Milano: Electa, 357.
Lucco, M. (1989b). «Venezia, 1400-1430». *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, vol. 1. Milano: Electa, 13-59.
Ludwig, U. (1996). «L'Evangeliario di Cividale e il Vangelo di san Marco per la storia di una reliquia marciana». Niero, A. (a cura di), *San Marco aspetti storici e agiografici = Atti del convegno internazionale* (Venezia, 26-29 aprile 1994). Venezia: Marsilio, 179-204.
Marcon, S. (2008). «Il gotico cortese a Venezia nelle miniature riutilizzate per la mariegola della Scuola del Santissimo Sacramento in san Canciano: per Niccolò di Pietro». *Rivista di storia della miniatura*, 12, 73-80.
Mazzucco, G. (2000). *Ritratto dell'uomo di Dio: san Gerardo Sagredo, vescovo di Csanad e martire*. Padova: G. Deganello.
Merkel, E. (1986). «Nicolò di Pietro, I quattro Evangelisti». *Venezia restaurata 1966-1986. La campagna dell'UNESCO e l'opera delle organizzazioni private*. Milano: Electa, 229-30.
Merkel, E. (1994). «La pittura del gotico internazionale». *Storia di Venezia. Temi. L'arte*. Roma: Treccani, 387-435.
Merkel, E. (2012). «L'Ancona di Gentile da Fabriano per la dimora veneziana di Francesco Amadi a Santa Marina». *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, 3(7), 50-3.
Moschini, G. (1808). *Guida per l'isola di Murano descritta da Giannantonio Moschini, C.R.S. – Seconda edizione accresciuta di annotazioni, e di un Discorso intorno all'isola di S. Giorgio Maggiore*. Venezia: Palese.
Muraro, M. (1955).«Affreschi di Niccolò di Pietro e Jacobello del Fiore a Serravalle». *Rivista d'arte*, 30, 167-82.
Nazzi, L. (2009a). *Amboni nell'area altoadriatica tra VI e XIII secolo*. Udine: Campanotto.
Nazzi, L. (2009b). «"Pulpitum ex graeco marmore": modifiche strutturali e funzionali dell'ambone dei Santi Maria e Donato di Murano». Cantone, V.; Fumian, S. (a cura di), *Le arti a confronto con il sacro*. Padova: Università degli Studi di Padova, 45-52.
Niero, N. (s.d.). *Basilica dei Santi Maria e Donato in Murano*. Padova: Deganello.
Pallucchini, R. (1956a). «Nuove proposte per Niccolò di Pietro». *Arte Veneta*, 10, 37-55.
Pallucchini, R. (1956b). *La pittura veneziana del Quattrocento*. Padova: Università di Padova.
Pallucchini, R. (1964). *La pittura veneziana del Trecento*. Venezia: Roma: Istituto per la collaborazione culturale.
Partsch, S. (2016). s.v. «Niccolò di Pietro». *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 92. Berlino: De Gruyter, 294.
Perry, M. (1980). *La Basilica dei SS. Maria e Donato di Murano*. Venezia: Parrocchia della Basilica.
Pizzati, A. (2006). «Venezia». De Marchi, A.; Laureati, L.; Mochi Onori, L. (a cura di), *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*. Milano: Electa, 104-15.
Polacco, R. (1993). «Note all'architettura e al mosaico absidale della chiesa dei Santi Maria e Donato di Murano». *Venezia arti. Bollettino del Dipartimento di storia e critica delle arti dell'Università di Venezia*, 7, 37-50.
Rahtgens, H. (2003). *S. Donato di Murano e simili edifici veneziani*. Padova: Grafiche, T.P.M.
Rinaldi, S. (2011). *Storia tecnica dell'arte: materiali e metodi della pittura e della scultura, secc. V-XIX*. Roma: Carocci.
Robotti, C. (1976). «Il restauro della Basilica dei SS. Maria e Donato di Murano». *Antiqua*, 3, 12-30.
Romagnolo, A. (1999). «L'Incoronazione della Vergine di Nicolò di Pietro nella Pinacoteca dei Concordi». *Beni culturali e ambientali in Polesine*, 4, 43-8.
Rossi, M.C. (2022-23). «La basilica dei Santi Maria e Donato di Murano nell'Ottocento. La riqualificazione del monumento, gli interventi di restauro, disegni e note di iconografia». *Rivista d'arte*, 5(22-3), 1-19.
Sandberg Vavalà, E. (1930). «Maestro Stefano und Niccolò di Pietro». *Jahrbuch des preussischen Kunstsammlungen*, 51, 94-109.
Sandberg Vavalà, E. (1939). «Nicolò di Pietro Veneziano». *The Art Quarterly*, 2, 287-92.
Salvador, P. (2018). *La basilica dei SS. Maria e Donato di Murano: nuove letture e considerazioni* [tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
Scarpa Sonino, A. (1975-76). «Per un catalogo di Niccolò di Pietro». *Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, 134, Venezia, 765-89.
Selvatico, P. (1859). «Il Duomo di Murano». Massimiliano, F. (a cura di), *Monumenti storici e artistici delle Provincie Venete*. Milano: Imperiale Regia Stamperia di Stato, 3-24.
Simonetti, M. (1989). «Tecniche della pittura veneta». *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, vol. 1. Milano: Electa, 247-71.
Sperti, L. (2003). «Originali tardo antichi e protobizantini e imitazioni medioevali tra i capitelli della chiesa di San Donato di Murano». Arnaldo Marcone (a cura di), *Società e cultura in età tardo antica = Atti dell'incontro di studi* (Udine, 29-30 maggio 2003). Udine, 229-53.

Sponza, S. (1992). «Pittura e scultura a Venezia nel Trecento: divergenze e convergenze». *La pittura nel Veneto. Il Trecento*. Milano: Electa, 409-41.
Tartuferi, A. (2004). «Un dipinto di Nicolò di Pietro appartenuto a Richard Offner». Chappell, M.L.; Di Giampaolo, M.; Padovani, S. (a cura di), *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*. Firenze: Giunti, 152-4.
Testi, L. (1909). *Storia della pittura veneziana*, vol. 1. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.
Trevisan, G. (2008). «Santi Maria e Donato a Murano». Zuliani, F. (a cura di), *Veneto romanico*. Milano: Jaca Book, 91-8.
Valcanover, F. (1960). «Un'opera tarda di Nicolò di Pietro». *Paragone*, 9, 123, 27-30.
Vecchi, M. (1979). *Torcello. Ricerche e contributi*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
Vecchi, M. (1982). *Torcello. Nuove ricerche*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
Zanetti, V. (1873). *La Basilica dei SS. Maria e Donato di Murano illustrata nella storia e nell'arte*. Venezia: Tipografia municipale Longo.
Zaniol, V.; Mazzucco, G.; (1999). *La Basilica dei SS. Maria e Donato: cinque secoli di incisioni, vedute e progetti*. Murano: Associazione per lo Studio e lo Sviluppo della Cultura Muranese.
Zava Boccazzi, F. (1966). *La pittura tardogotica veneta*. Milano: Fabbri.

Palazzo Ducale: restauro e messa in sicurezza degli elementi lapidei del coronamento e del paramento murario

Ilaria Cavaggioni
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Luca Boaretto
Ingegnere

Roberto Di Marco
Ingegnere

Stefania Liguori
Comune di Venezia

Martina Serafin
Seres Restauri s.r.l.

Alberto Torsello
Architetto

Abstract
The restoration and security improvement project at the Palazzo Ducale in Venice significantly deepened the understanding of facade building systems, especially vulnerable elements like battlements and pinnacles. Innovative techniques such as geo-radar provided detailed insights, enabling targeted restoration. New safety systems, including steel bars and reinforced mortars, were introduced, adhering to the principle of minimal intervention. The restoration adopted a critical approach, examining the building's structural and historical aspects to preserve its integrity and readability, creating a digital archive for future conservation.

Keywords
Venice. Doge's Palace. Restoration. Spires. Merlons.

Sommario
1 Il cantiere dell'opera pubblica: limiti e opportunità. – 2 L'attività di tutela: complessità e innovazione. – 3 Il punto di vista dello strutturista. – 4 Architettura e restauro. – 5 Approccio metodologico. – 6 Le indagini. – 7 Le mappature dei materiali e dei loro degradi. – 8 Progetto e realizzazione

1 Il cantiere dell'opera pubblica: limiti e opportunità

Il cantiere di un'opera pubblica spesso disturba. Come renderlo un'opportunità di conoscenza e farlo interagire con l'esterno al fine di veicolare l'interesse non solo sul bene architettonico in sé, ma anche sull'attività che ne garantirà la conservazione e la futura fruizione? Il cantiere di Palazzo Ducale ha provato a conciliare questi diversi aspetti ed esigenze. Sulla base anche della sperimentazione eseguita durante le indagini preliminari si è intervenuti per fasi successive evitando, per quanto possibile, il mascheramento della superficie muraria oggetto di intervento.

Attorno all'opera pubblica inoltre, nella sua fase attuativa, ruotano molteplici soggetti che possono da una parte subirne gli effetti e dall'altra concorrono al suo compimento. È quindi dalla fase progettuale che deve essere valutata e salvaguardata, per quanto possibile, la compresenza tra chi 'vive' l'edificio, chi ne fruisce anche solo attraverso lo sguardo, e chi ha il compito di eseguire i lavori finalizzati alla conservazione del bene.

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 1
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-896-5
ISBN [print] 978-88-6969-897-2

Submitted 2024-08-29
Published 2024-12-19
© 2024 Cavaggioni, Boaretto, Di Marco, Liguori, Serafin, Torsello
CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-896-5/005

La natura dei lavori ha imposto tempi lunghi di realizzazione e il tema volto a garantire l'accessibilità visiva, lo svolgimento delle attività lavorative, quelle turistico-museali è stato uno dei capisaldi al centro delle riflessioni e quindi delle scelte progettuali. Consentire la permeabilità visiva, e non solo, di uno dei monumenti iconici nel panorama architettonico internazionale non poteva essere un aspetto da sottovalutare pur nel rispetto delle esigenze precipue legate alla gestione dei lavori e alla sicurezza dei lavoratori. Da qui la scelta di rendere la presenza del cantiere il meno impattante possibile e con una 'trasparenza' che ha dato l'opportunità di non sottrarre, isolandolo, il Palazzo dal suo contesto, dalla Piazza di cui è elemento fondante e fondamentale. Il cantiere stesso, attraverso l'uso di piattaforme mobili, ponteggi tradizionali limitati, e fasi successive di cantierizzazione, è diventato un modo per far interagire l'esterno con ciò che si pensa immutabile ma che invece per durare nel tempo ha bisogno di essere curato.

La possibilità di vedere le maestranze nella loro attività di restauro ha consentito anche di valutare le proporzioni di molti elementi architettonici. Guglie e merli, oggetto di restauro, posti sulla cornice sommitale hanno restituito all'osservatore la loro reale dimensione nel confronto con la presenza dell'uomo, che sappiamo misurare **[figg. 1-2]**.

2 L'attività di tutela: complessità e innovazione

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, Piazza San Marco diventa scenario di un'attività cantieristica intensa che si estende più o meno nello stesso periodo di tempo a tutte le fabbriche più importanti; nell'arco di un ventennio si realizzano interventi di restauro che per estensione e omogeneità hanno rappresentato un momento di grande interesse per la storia dell'Area marciana anche relativamente al carattere innovativo con cui le tematiche di restauro sono state affrontate: il restauro secondo una logica manutentiva del fronte lapideo delle Procuratie nuove, l'intervento di restauro del fronte settentrionale e meridionale della Basilica di San Marco di Giovan Battista Meduna, e non ultimi, gli interventi strutturali a Palazzo Ducale di Annibale Forcellini (1880; 1887).

Oggi, come allora, l'intera Area marciana sta vivendo un importante processo di rinnovamento grazie all'impegno delle amministrazioni pubbliche ma anche con il contributo dei privati, che insieme hanno consentito di attivare interventi a grande scala in cui conservazione e innovazione, tradizione e contemporaneità hanno ugualmente saputo dare risposte a temi e problematiche diverse: una pluralità di cantieri animano oggi lo spazio urbano di Piazza San Marco, alcuni già conclusi, come il restauro degli apparati lapidei delle Procuratie nuove e il restauro e la rifunzionalizzazione dell'intero complesso delle Procuratie vecchie, o la realizzazione delle barriere temporanee in vetro di protezione della Basilica di San Marco dalle acque alte, ma numerosi sono gli interventi ancora in corso, come il restauro e il consolidamento delle volte murarie del percorso urbano dei portici del complesso di Palazzo Reale, il restauro della pavimentazione della Piazza che offre anche l'opportunità per gli scavi archeologici, la riparazione dei danni prodotti dagli ultimi eventi mareali eccezionali del 2019 ai marmi della Basilica, la protezione dell'Insula di San Marco dalle maree medio-alte, l'intervento di miglioramento sismico del coronamento delle facciate di Palazzo Ducale. Interventi che oggi mirano in particolare a rispondere al tema della prevenzione e della messa in sicurezza, alla realizzazione di presidi capaci di proteggere gli edifici e gli spazi urbani da condizioni di rischio: il rischio sismico, il rischio di allagamenti prodotti dalle maree, il rischio di distacchi del materiale lapideo delle facciate.

Oggi più che in passato, l'Ente di tutela è chiamato a svolgere un'attività complessa, sia in forma diretta che indiretta, che si diversifica in relazione a una condizione poliedrica in cui la tecnica e gli specialismi si confrontano con il progetto di architettura all'interno di spazi e contesti storici; il confronto dialettico, la condivisione di obiettivi, lo studio e la sperimentazione per approfondire temi di conoscenza, consentono di orientare e indirizzare verso soluzioni di minor danno per trovare forme di relazione secondo principi di compatibilità.

Anche in contesti ampiamente studiati, il cantiere rappresenta comunque un'importante occasione dove possono emergere aspetti di novità. L'attività di tutela segue i tempi e le dinamiche del cantiere insieme con i committenti, con i progettisti, con gli esecutori; è un lavoro corale in cui esperienze, conoscenze, competenze vengono messe insieme per convergere verso obiettivi comuni. L'intervento di messa in sicurezza e miglioramento sismico delle componenti forse più vulnerabili delle facciate di Palazzo Ducale realizzato dal Comune di Venezia ha costituito nell'attività di tutela una preziosa opportunità di approfondimento e conoscenza

Figura 1 Il cantiere di Palazzo Ducale visto dal bacino di San Marco

Figura 2 Fase 1 – fronti A e B: dal 4 aprile al 21 ottobre 2022

Figura 3 Doccioni e cornice Fronte C – D-07 lavoro ultimato

Figura 4 Doccione D10 – stato di fatto pre-restauro

Figura 5 Fronte E – Doccione D10 – lavoro ultimato

degli aspetti costruttivi in particolare degli elementi del coronamento murario e del paramento lapideo e del loro comportamento strutturale: gli stessi elementi già studiati e documentati più volte in occasione di precedenti interventi, offrono un indispensabile contributo alla conoscenza e consentono utili raffronti, ma al tempo stesso quando le finalità dell'intervento cambiano, rivelano aspetti nuovi. I merli e i pinnacoli del coronamento dei fronti visti da vicino appaiono ancora più arditi: lastre di pietra molto alte e sottili, semplicemente incastrate al piede, svettano sopra la cornice di gronda. La necessità di garantire condizioni di sicurezza anche in presenza di azioni sismiche oggi richiede nuovi presidi, il rispetto della normativa non offre alternative eppure l'osservazione degli aspetti di dettaglio, saggi mirati anche con sistemi avanzati di indagine rivelano un sistema costruttivo e strutturale ancora efficace in cui gli aspetti critici che possono comprometterne la funzionalità sono legati soprattutto all'invecchiamento della materia che degradandosi aumenta la vulnerabilità del sistema strutturale. Oggi per garantire un'efficace azione di tutela è necessario sapere accogliere anche l'introduzione di nuovi presidi di sicurezza secondo una logica che non si sostituisce ma integra il sistema strutturale originale con la messa a punto di soluzioni di impatto ridotto strettamente commisurate alle necessità secondo il criterio del minimo intervento verso cui l'attività di tutela è oggi sempre più orientata.

3 Il punto di vista dello strutturista

Nel linguaggio comune 'mettere in sicurezza' un edificio o una sua parte significa individuare eventuali elementi pericolanti e consolidarli, o comunque adottare le misure necessarie a evitare un pericolo imminente. Per Palazzo Ducale il focus è stato la facciata nella sua parte più alta, quella soprastante il loggiato fino al coronamento di sommità. È infatti proprio questa la porzione di fabbrica più esposta al logorio degli agenti atmosferici e più vulnerabile per l'esilità delle sue forme e dei materiali di cui è costituita. Il primo importante passo è stato proprio individuare le vulnerabilità, mettendo in atto una imponente campagna di rilievi e indagini non invasive, utilizzando tecniche innovative e anche strumenti tecnologici sviluppati ad hoc. Ne è un importante esempio il georadar, per l'occasione rivolto verso la facciata e non più verso il terreno. Sull'intera superficie, rilevatori tradizionali a media frequenza

hanno consentito di 'vedere' attraverso la struttura muraria, fino in profondità, e di confermarne la compattezza e la solidità. Rilevatori ad alta frequenza, di piccole dimensioni ma per la prima volta assemblati in batteria, hanno inoltre consentito di mappare con grande definizione ogni metro quadrato del cosiddetto 'mattonellato'. Oltre a quella estetica, è così emersa la sua funzione strutturale: una vera e propria corazza di 13 cm di spessore pressoché uniforme. Non un semplice rivestimento, ma uno strato di pietra che costituisce un tutt'uno con il retrostante corpo murario in laterizio, a cui risulta saldato mediante un sistema regolare di conci speciali, con funzione di diatoni, spessi anche più di 40 cm. Data la chiarezza dei risultati, l'intervento strutturale su questa porzione di edificio si è limitato a integrare tali diatoni, in corrispondenza di quelle poche posizioni ove viene meno la regolarità della maglia con cui erano stati collocati. L'integrazione è avvenuta mediante l'impiego di barre in acciaio avvitate in profondità nella muratura.

Indagini visive accurate, rilievi e tomografie soniche hanno consentito di estendere la conoscenza anche agli elementi del coronamento superiore, ovvero guglie, merli, cornice, doccioni e tabernacoli. In taluni casi, solamente la presenza dei ponteggi a lavori iniziati ha consentito il completamento del processo di analisi, al termine del quale solo un numero esiguo di guglie e qualche doccione è risultato in condizioni di precarietà, elementi questi su cui si è subito intervenuti. Tuttavia, il lavoro svolto per la facciata di Palazzo Ducale è stato ben di più che riconoscere e stabilizzare le parti pericolanti **[figg. 3-5]**.

Al fine di cogliere pienamente il significato e l'importanza dell'intervento messo in atto si rende necessario attingere al linguaggio codificato dello strutturista, e impiegare il concetto di 'miglioramento della sicurezza', superando quello più intuitivo finora utilizzato di 'messa in sicurezza'. Il procedimento prevede di riconoscere gli elementi più vulnerabili (non solo quelli pericolanti) e di intervenire su di essi per elevarne la capacità di opporsi durevolmente alle sollecitazioni degli eventi naturali (meteorologici, climatici, sismici). Le analisi condotte sugli elementi del coronamento hanno portato a concludere che tutti sono vulnerabili, in quanto aggettanti e slanciati, esili nelle forme e delicati nel materiale. In taluni casi vulnerabili anche per avanzamento del degrado, che ha richiesto il restauro delle superfici e della pietra, generalizzato ed esteso preventivamente anche ai conci più sani. Tuttavia merli e guglie, alti circa 1,8 m e generalmente non molto più spessi di una decina di centimetri, sono risultati elementi vulnerabili soprattutto per il loro sistema di ritenuta al piede, che li vede inseriti solo per pochi centimetri (da 14 fino anche a 9) all'interno di uno scasso nella sottostante pietra di cornice, e stabilizzati in posizione unicamente grazie al peso di questa. Prima che il progetto ne prevedesse la rimozione, la superficie superiore della stessa cornice era ricoperta da uno strato di malta cementizia, pendenzato, che applicato in anni recenti intendeva sostituire la funzione protettiva dell'antico rivestimento in piombo. Coerentemente con quanto compreso durante la fase di indagine preliminare, una volta rimossa la malta e messa in luce la superficie lapidea è risultato evidente come ogni scasso costituiva per la cornice un punto di innesco di cavillature che minacciavano l'integrità di molti conci. La soluzione individuata dal progetto e attuata con l'intervento consiste nella sostituzione dello strato di cemento con un nuovo e più efficace strato protettivo, questa volta in malta di calce pozzolanica rinforzata con rete di basalto, a formare un vero e proprio cordolo strutturale. Unito alla cornice con barre di acciaio avvitate in profondità alla muratura, il cordolo ha consentito di consolidarne gli elementi fessurati, e di formare un sistema di ritenuta più efficace per guglie e merli, innestati finalmente a un sistema di conci connessi tra loro e agganciati alla parte più profonda del muro. La presenza del nuovo cordolo ha inoltre consentito di realizzare un efficace sistema di ritenuta e rinforzo delle esili guglie in rosso Verona. Ricordiamo che ciascuna di esse nei primi anni duemila era stata confinata all'interno di una rete aderente di acciaio. Il presente intervento ha rinforzato ciascuno degli elementi mediante l'impiego di quattro sottili funi, anch'esse in acciaio, che correndo lungo il fusto oggi collegano la rete al supporto di base, dando vita a un meccanismo resistente assimilabile a una sorta di 'pietra armata'. Il medesimo sistema è stato impiegato per rinforzare i pochi merli che non risultano costituiti di pietra d'Istria o biancone, ma di rosso Verona e rosa Asiago, per i quali oggi una tessitura di funi pretese costituisce al tempo stesso un confinamento della pietra e un più forte ritegno alla base. Nella stessa maniera è stata consolidata ciascuna delle quattro colonnine che formano la struttura dei quattro tabernacoli: avvolta in una nuova rete di confinamento, ove non già presente, e rinforzata con quattro funi lungo il fusto che si innestano nel supporto lapideo al piede. In un certo senso si può dire che la tecnica della 'pietra armata' e l'uso

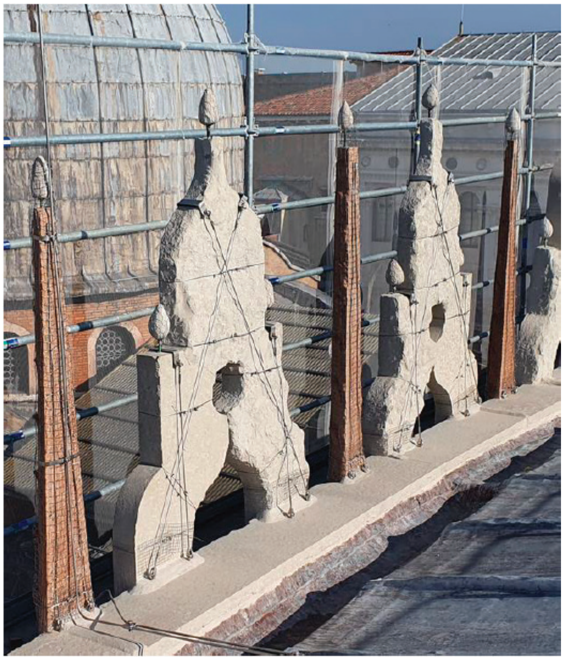


Figura 6 Fronte F: miglioramento della sicurezza di merli ed elementi decorativi (pigne)

Figura 7 Miglioramento della sicurezza – documentazione di cantiere

Figura 8 Fronte B: lavorazione in fase di ultimazione

dell'acciaio in forme sottili possono essere ottimi strumenti per consolidare anche gli edifici più preziosi, conferendo agli elementi maggiore resistenza e duttilità con sistemi reversibili che possono essere garbati e rispettosi **[figg. 6-8]**.

4 Architettura e restauro

Il Palazzo Ducale è senza dubbio uno dei simboli di Venezia. Le facciate rappresentano l'ideale continuità tra passato e presente. Intere generazioni di architetti, ingegneri, studiosi, artisti, scienziati, viaggiatori, principi e occasionali osservatori hanno sperimentato, tratto ispirazione, sfruttato, registrato ciò che sono e comunicano in ogni direzione semantica. Il disegno, la materia, la tecnica, la memoria costituiscono ieri, oggi, e domani un archivio di straordinario valore a cui poter far riferimento. L'occasione del restauro e messa in sicurezza degli elementi lapidei del coronamento e del paramento murario ha generato una serie di approfondimenti tecnico operativi utili a tracciare un percorso innovativo per il futuro della conservazione del Palazzo, dell'area intorno a esso e dei suoi simili. Una delle grandi sfide nei prossimi anni sarà la nostra capacità di adattarci al cambiamento climatico in atto (quantità e qualità di acqua meteorica e vento, sbalzi repentini e picchi di temperature etc.). Strumento possibile sarà l'intelligenza artificiale, a condizione di poter fruire di banche dati organizzate e confrontabili nel tempo.

5 Approccio metodologico

L'individuazione di una metodologia per la redazione di un progetto di restauro è il primo passo per comprendere quale approccio avere nei confronti del manufatto con il quale abbiamo a che fare. L'approccio metodologico che abbiamo applicato alla nostra relazione è quello di un restauro critico che consiste nell'effettuare una vera e propria lettura del monumento, il quale è da conservare nella sua stratificazione storica tra materia e immagine. Questo approccio tende a preservare il maggior numero di informazioni che il bene stesso fornisce rispettandolo nella sua interezza e rendendolo leggibile. Il progetto di restauro non ha dei veri e propri protocolli da seguire, ma la situazione va ogni volta valutata caso per caso. Come scelta di progetto è stato effettuato un intenso lavoro di studio e lettura dell'opera nel suo sistema costruttivo, materico e storico in relazione a tutti gli interventi che ha subito nel corso degli anni.

La prima operazione effettuata per redigere tutto l'operato è stata l'inquadramento dei manufatti oggetto della relazione che sono riconducibili a tali elementi:

Tabella 1 Aree di interesse e elementi coinvolti nel restauro

	AREA DI INTERESSE	ELEMENTI COINVOLTI
1	Coronamento del tetto	134 merli con pigne
		128 guglie con pigne
		Quattro tabernacoli
2	Facciate principali	Oltre 1.800 mq di Mattonellato lapideo
3	Cornice di gronda perimetrale	Oltre 200 ml di cornice e 22 doccioni
4	Bifore gotiche del prospetto ovest	Cinque bifore con cornici lapidee e serramenti con vetri piombati a rullo

L'intero progetto di restauro è stato basato sullo studio di informazioni di diverso tipo, alcune derivanti da fonti documentali sui precedenti interventi svolti tra il 1950 e il 2014, altre invece ricavate dalla campagna di indagini, invasive e non. Tali informazioni hanno fatto parte dello studio preliminare, il quale ha permesso di studiare l'oggetto di intervento riguardo le tecniche esecutive e lo stato di conservazione sia dei materiali originali che dei prodotti ed elementi ammessi in precedenti interventi. Di fatto è stata creata la base per un vero e proprio archivio digitale che costituisce la carta di identità delle superfici esterne di Palazzo Ducale **[figg. 9-10]**.

A titolo esemplificativo una tavola grafica che riassume gli interventi eseguiti negli anni **[graff. 1-2]**.

6 Le indagini

Come già descritto nel capitolo dedicato alle strutture per ogni disciplina e quindi anche per l'architettura è stata eseguita una campagna di indagini non distruttive utile all'ottenimento delle informazioni necessarie che riguardano alcuni aspetti:

- la tecnica esecutiva e le composizioni chimiche e mineralogiche dei materiali originali e dei prodotti ammessi in interventi precedenti;
- lo stato di conservazione dei materiali originali e dei prodotti utilizzati nei precedenti interventi.

La campagna di indagini si è sviluppata in quattro fasi:

- fase 0: nella primissima fase del cantiere sono state eseguite indagini chimico-fisiche su porzioni di facciata che potessero delineare le tipologie dei materiali e i loro degradi. Questa fase ha permesso di progettare nel modo più esaustivo possibile posizioni e contenuti delle fasi successive;
- fase 1 e 2: durante la progettazione definitiva sono state verificate operazioni di smontaggio e rimontaggio di alcuni elementi, quali merli, guglie e porzioni di mattonellato e indagini visive sulle finestre a bifora del prospetto del cortile. Inoltre sono state completate le indagini conoscitive e prove in sito sui materiali lapidei degli elementi lapidei sommitali – merli e guglie;

Figure 9-10
Palazzo Ducale – Comune di Venezia archivio fotografico Giacomelli. 1960, nr. 3332.
Merlatura durante il restauro.
Archivio fotografico Giacomelli. 1960, nr. 3336.
Posa in opera del doccione rifatto ex novo

- fase 3: durante i lavori sono state eseguite indagini chimico fisiche, mirate a verificare l'efficacia dei prodotti utilizzati per il restauro delle superfici lapidee, con particolare riferimento all'efficacia dei prodotti protettivi applicati; questo anche al fine di programmare un piano di manutenzione.

Gli esiti della campagna di indagini, oltre a integrare l'apparato conoscitivo sulla complessa fabbrica di Palazzo Ducale, hanno costituito una solida base scientifica utile per la redazione del progetto e l'esecuzione dei lavori.

7 Le mappature dei materiali e dei loro degradi

Le indagini han permesso di attribuire ad ogni elemento il materiale, il sistema costruttivo e il loro stato di conservazione suddiviso in grandi famiglie:
- le facciate in mattonellato lapideo realizzate con pietra d'Istria, rosso di Verona e marmi policromi antichi sono: la facciata sud, la facciata ovest e la facciata nord. I principali degradi presenti sono: crosta nera, degradazione differenziale, deposito superficiale, disgregazione, distacco, efflorescenza, erosione, esfoliazione, fessurazione/fratturazione, microfratture, macchie, mancanze, patina biologica, scagliatura, presenza di vegetazione superiore, malte di allettamento decoese; precedenti interventi non più funzionali o non idonei;
- gli elementi sommitali realizzate con pietra d'Istria, Biancone e rosso di Verona sono presenti su tutte le facciate oggetto di intervento e sono costituiti da merli, guglie, tabernacoli, cornice di gronda e doccioni. I principali degradi presenti: alterazione cromatica; crosta nera; degradazione differenziale; deposito superficiale; distacco; erosione; fessurazione/fratturazione; macchie; mancanze; ossidazione degli elementi metallici; patina biologica; precedenti interventi non più funzionali o non idonei; scagliatura e presenza di vegetazione superiore;
- le bifore gotiche sono cinque e corrispondono alle finestre dell'ultimo piano esposte sulla facciata ovest della corte interna. Sono realizzate con cornici lapidee in pietra d'Istria e rosso di Verona con serramenti in legno e vetro piombato. I principali degradi presenti sono: alterazione cromatica; crosta nera; degradazione differenziale; deposito superficiale; deformazione; disgregazione; distacco; erosione; fessurazione/fratturazione; mancanze; ossidazione degli elementi metallici; scagliatura e presenza di vegetazione superiore.

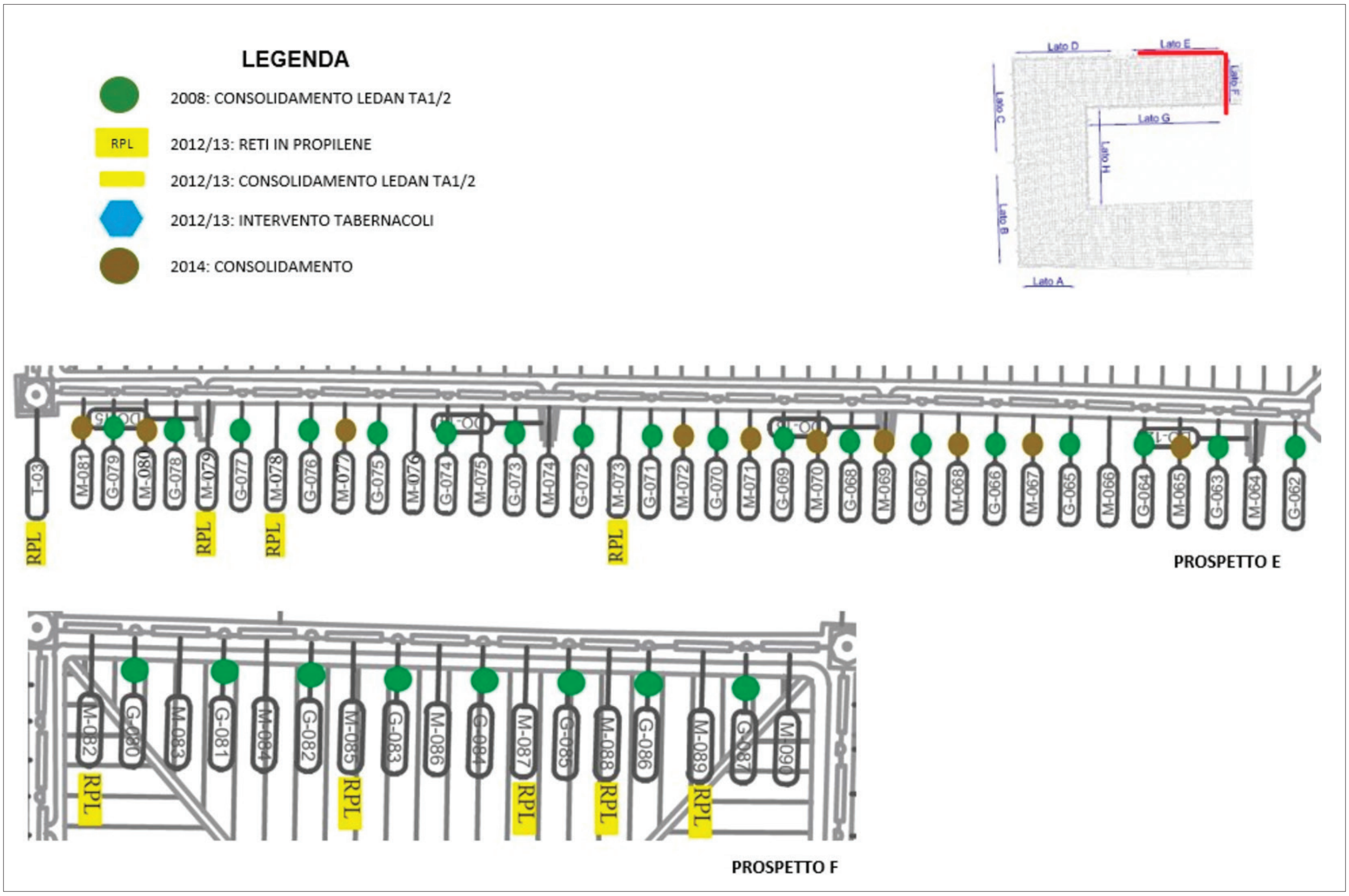
I serramenti della fabbrica appartengono al periodo gotico, tipico veneziano ben intuibile dalla figura architettonica a bifora e le vetrate piombate a rullo. È possibile rilevare un'opacizzazione dei rulli e, in alcuni casi, alterazione cromatica degli stessi. Dal punto di vista tessiturale sono osservabili fessurazioni e fratturazioni su alcune bolle visibili come capillari. Alcune parti risultano mancanti a causa della rottura del vetro.

8 Progetto e realizzazione

L'intervento di restauro, rigorosamente conservativo, è stato condotto nel rispetto della teoria del minimo intervento, svolto con manodopera specializzata nella conservazione dei beni architettonici, con l'ausilio di materiali specifici delle migliori qualità presenti in commercio. L'obiettivo principale è stato quello di garantire la sicurezza, preservando oltre che il bene materiale e le sue caratteristiche estetiche anche quelle chimico-fisiche e strutturali. La fase di progetto e quella di realizzazione costituiscono ogni volta un vero e proprio 'cantiere della conoscenza'. L'edificio è in attesa di essere interrogato per poter essere aiutato a mantenere funzionalità, memoria e leggibilità. L'interrogazione permane uno degli elementi più fecondi al raggiungimento della conoscenza abbinato a una costante verifica realizzativa utile al raggiungimento costante dell'obiettivo preposto.

Questo cantiere di Palazzo Ducale ha permesso di migliorare interventi del passato, lontano e vicino, introducendo nuove soluzioni con materiali e analisi di ultima generazione.

Dallo studio di questi interventi precedenti è emersa l'applicazione di prodotti volti al consolidamento della struttura e matrice lapidea per restituire stabilità ai materiali e garantirne la protezione. Alcuni dei prodotti impiegati sono il LEDAN, LEDAN ADRANAL, CALCE IDRULICA, resine epossidiche tipo ETOBOND 6066 o EUROSTAC e tra i protettivi e consolidanti principalmente troviamo resine acril-siliconiche e silossani, come ACRISIL 201, SILO 112 e HYDROPHASE PLUS.



Grafici 1-2 Cronostoria dei lavori di restauro eseguiti a Palazzo Ducale dall'Ottocento ad oggi

È stato fondamentale comprendere se questi prodotti fossero ancora presenti sui materiali, grazie alle indagini diagnostiche, in modo da evitare l'uso di prodotti non compatibili con i residui presenti.

L'individuazione dei protocolli operativi veri e propri è avvenuta su due livelli: il primo a seconda del tipo di supporto materico e il secondo in base al particolare stato di conservazione di ogni elemento. Le casistiche identificate in base allo stato di conservazione sono state suddivise in tre categorie: buono, mediocre o pessimo, al quale ha poi corrisposto rispettivamente un intervento differenziato.

Nell'intervento sono stati utilizzati prodotti innovativi che hanno affiancato le tradizionali metodologie di intervento, alla ricerca della miglior soluzione per garantire la conservazione degli elementi. Per raggiungere questo obiettivo sono stati impiegati prodotti che soddisfacessero il più possibile i seguenti requisiti:

- affinità alla composizione chimica del materiale;
- aumento della traspirabilità e resistenza all'umidità;
- assenza di alterazione nel tempo ed elevata durabilità;
- assenza di alterazioni o modifiche nella composizione chimico-fisica del materiale;
- compatibilità con altri prodotti usati in futuri restauri senza causare alterazioni dal punto di vista chimico.

Sulla base dei parametri precedentemente elencati sono stati verificati in situ diversi prodotti, soprattutto per le fasi di consolidamento e protezione. Oltre ai prodotti organici sono stati testati, nelle prime fasi di cantiere, anche gli inorganici, come ad esempio, dei prodotti nanotecnologici. Si tratta nello specifico di dispersioni di nanoparticelle come le nano silici (SiO2), particelle di biossido di silicio in dispersione acquosa di dimensioni microscopiche inferiori ai 100 nm, da applicare sulle superfici da proteggere e consolidare. Queste nano particelle, sono state impiegate talvolta anche come legante insieme a inerti impalpabili e veicolate con soluzioni idroalcoliche, per abbassare la tensione superficiale. Una volta penetrate nella struttura porosa di un materiale reagiscono sia con i gruppi idrossili presenti sulle superfici lapidee sia tra loro stesse, formando dei polimeri di silice. Grazie a questa capacità, le nano silici risultano particolarmente indicate per pietre naturali di composizione silicatica, come il marmo rosso di Verona, e impiegabili con buoni risultati anche su materiali come la pietra d'Istria dalla composizione mista calcarea senza creare alcun tipo di alterazione con la matrice originaria. Inoltre, promettono una buona durabilità nel tempo.

Per concludere è stato redatto un piano di manutenzione, di fondamentale importanza per garantire la conservazione nel tempo del bene.

Bibliografia

Fontana, V. (1987). «Il palazzo Ducale di Venezia alla fine dell'Ottocento». *Restauro e città*, 2(3-4).

Fontana, V.; Vassallo, E. (1989). «I restauri di Palazzo Ducale a Venezia nei due ultimi decenni dell'Ottocento». Bossaglia, R.; Terraroli, V. (a cura di), *Il Neogotico nel XIX e XX secolo = Atti del Convegno* (Pavia, 25-28 settembre 1985). Milano.

Forcellini, A. (1880). «Sui restauri in corso nel Palazzo Ducale di Venezia». *Giornale del genio civile*. Roma: Tip. del genio civile.

Forcellini, A. (1887). «Sui restauri delle principali facciate del Palazzo Ducale di Venezia». *L'ingegneria a Venezia dell'ultimo ventennio. Pubblicazione degli ingegneri veneziani in omaggio ai colleghi del VI Congresso*. Venezia: P. Naratovich.

Franzoi, U.; Pignatti, T.; Wolters, W. (1990). *Il Palazzo Ducale di Venezia*. Treviso: Canova.

Fresa, M. (1994). «Conservare, sperimentare, rinnovare. Il restauro dei capitelli del Palazzo Ducale di Venezia». *Tema, tempo, materia, architettura*, 2, 23-7.

Rizzo, T. (a cura di) (1995). *I capitelli del Palazzo Ducale di Venezia*. Venezia: Libreria Filippi.

Romanelli, G. (2002). «Restaurando le fonti. Novità e conferme dai lavori alle facciate medievali di Palazzo Ducale». Concina, A.; Trovabene, G.; Agazzi, M. (a cura di), *HADRIATICA. Attorno a Venezia e al medioevo tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*. Padova.

Romanelli, G. (a cura di) (2004). *Palazzo Ducale: storia e restauri*. Verona: Banco Popolare di Verona e Novara.

Rossi, G.; Salerni, G. (a cura di) (1952). *I capitelli del Palazzo Ducale di Venezia*. Venezia: F. Ongania.

Scappin, L. (2003). «Palazzo Ducale a Venezia; i restauri di Annibale Forcellini 1876-1890». Di Biase, C. (a cura di), *Il restauro e i monumenti. Materiali per la storia del restauro*. Milano: Libreria Clup.

Schuller, M. (2000). «Il Palazzo Ducale di Venezia. Le facciate medioevali». Valcanover, F.; Wolters, W. (a cura di), *L'architettura gotica veneziana = Atti del Convegno internazionale di studio* (Venezia, 27-29 novembre 1996). Venezia.

Timarchi [G. Boni] (1889). «I restauri del Palazzo Ducale di Venezia». *Archivio storico dell'arte*, 2, 428-30.

Zanotto, F. (1842). *Il Palazzo Ducale di Venezia*, vol. 1. Venezia.

I restauri del soffitto della chiesa di San Pantalon a Venezia: verso la sua valorizzazione

Fabrizio Magani
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Silvia Degan
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Guido Jaccarino
Uni.S.Ve. srl

Abstract
The paper delves into the history of the marvellous ceiling of the church of San Pantaleone in Venice and the various restorations it has undergone over time. This is also with the aim of understanding its current state of conservation and the intervention methods for a future conservation and valorisation intervention.

Keywords
Church of San Pantaleone. Ceiling painted by G.A. Fumiani. Restoration of paintings on canvas. Valorisation of works of art.

Sommario
1 Introduzione. – 2 *Il Martirio e Trionfo di S. Pantaleone* di Giovanni Antonio Fumiani. – 3 Le prime indagini e restauri del soffitto dipinto dal Fumiani. – 4 L'ultimo restauro degli anni Settanta del Novecento. – 5 Conclusioni.

1 Introduzione

La chiesa veneziana intitolata al martire San Pantaleone di Nicomedia[1] (vulgo San Pantalon) ha origini molto antiche. Essa sorge nell'area su cui insisteva una preesistente basilica – della quale non si conosce, ancora oggi, l'epoca di fondazione – citata per la prima volta nel 1161, in un decreto papale di Alessandro III. Tale architettura cultuale fu poi, nel corso del tempo,

> ripetutamente modificata con aggiunte ed ingrandimenti successivi, malgrado la cura costante con cui era tenuta, per le ingiurie del tempo, e forse anche a cagione degli stessi rimaneggiamenti a cui era stata sottoposta, dopo oltre quattro secoli dalla sua erezione, non si presentava più in condizioni tranquillanti nella sua parte statica, ed appariva altresì gravemente deperita nella parte ornamentale. (Bisacco 1933, 27)

L'antica chiesa medioevale era ampiamente descritta in un manoscritto e una planimetria risalenti al 1698, redatti dall'allora parroco Vincenzo Fanello. Tuttavia, di questi documenti si

1 San Pantaleone era un medico cristiano che visse fra il III e il IV secolo d.C. e che fu martirizzato durante la Grande Persecuzione dell'imperatore Diocleziano il giorno 27 luglio di un anno fra il 305 e il 310. Patrono delle ostetriche e compatrono dei medici con i celebri Cosma e Damiano, san Pantaleone è venerato come santo da numerose Chiese cristiane e fa parte del gruppo dei cosiddetti santi anargiri, così chiamati nella Chiesa greca i santi che, secondo la tradizione, esercitarono la medicina gratuitamente.

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 1
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-896-5
ISBN [print] 978-88-6969-897-2

Submitted 2024-08-29
Published 2024-12-19

© 2024 Magani, Degan, Jaccarino
CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-896-5/006

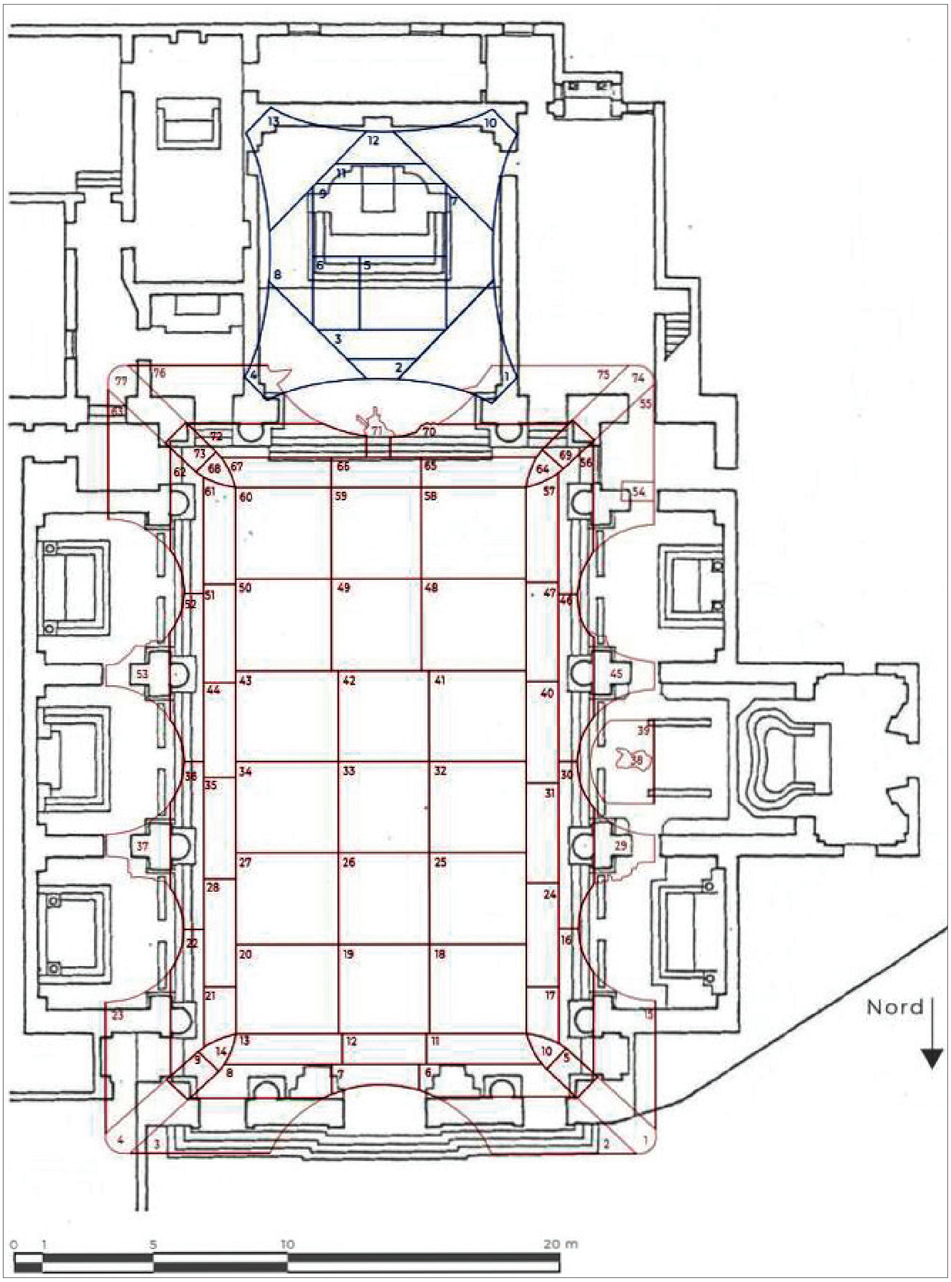


Figura 1
Rilievo dei teleri che compongono la decorazione del soffitto della chiesa di San Pantaleone. 2024. © UNISVE 2024

è rinvenuta solo la descrizione, che fu successivamente pubblicata dal parroco di Andrea Salsi nel 1837 (Fanello 1837, 13; Brunet, Marchiori 2016). Secondo le informazioni ivi contenute, il manufatto consisteva in un piccolo edificio a pianta basilicale, nel quale

> lo spazio interno era suddiviso in tre navate: quella centrale era più alta e terminava con un'abside poligonale illuminata da finestre che lasciano filtrare la luce dal primo sorgere del sole, essendo appunto rivolte ad Est. (Fanello 1837, 15)[2]

La chiesa sorgeva dunque parallela al rio di Ca' Foscari, con il prospetto principale – affiancato sulla destra da un massiccio campanile a base quadrangolare – rivolto verso il rio Mosca (oggi rio di San Pantalon), mentre il lato lungo era orientato verso l'omonimo campo. Questo lato maggiore dell'edificio era anticipato da un elegante portico gotico che includeva il cimitero, come dimostra chiaramente la famosa *Veduta di Venezia* attribuita a Jacopo de' Barbari (1500), corrispondente esattamente alla testimonianza del Fanello.

2 Fanello dichiara esservi state tredici sepolture e cinque casse a muro.

Figura 2
Vista d'insieme del soffitto della navata e del presbiterio. 2024. © UNISVE 2024

La chiesa medievale, fin qui brevemente descritta, fu demolita ne XVII secolo e riedificata nelle forme attuali, su progetto dell'architetto trevigiano Francesco Comino. Il nuovo edificio venne riconcepito a una navata unica, affiancata da due serie di tre cappelle – tra loro comunicanti – inquadrate da pilastri e semicolonne. Il cambiamento più notevole risulta, però, la rotazione dell'impianto di 90° rispetto a quelle preesistente – così come confermato dal Fanello: «Si voltò tutta la chiesa come ora si vede» (Fanello 1837, 20) – in modo da porre la facciata a sud, verso l'omonimo campo, e rivestire la chiesa anche di una nuova significativa funzione urbana.

I lavori di costruzione iniziarono nel 1668 e durarono per ben 40 anni. Sappiamo, infatti, da Domenico Martinelli che

> al presente anno 1704 è quasi ridotta a perfettione in buona struttura, e disegno, con 7 altari, tra quali alcuni perfettionati, di finissimi marmi. Il soffitto tutto si rinnova dal sopradetto Fumiani. (Martinelli 1704, 476)

Ultimatane l'edificazione, la chiesa fu consacrata solo nell'agosto del 1745 dal Patriarca di Venezia Alvise Foscari (1679-1758) – come ricorda l'epigrafe commemorativa posta sul pilastro

sinistro del presbiterio – seppur fosse ancora incompiuta la semplice facciata a capanna. Attualmente, essa si presenta ancora nel medesimo stato, lasciata in mattoni a vista che, molto probabilmente, erano destinati a sostenere un rivestimento marmoreo, che purtroppo non venne mai realizzato.

Se, quindi, l'esterno della chiesa appare spoglio, al contrario, l'interno si presenta imponente e opulento, caratterizzato da una grande ricchezza di marmi, sculture e dipinti di elevato pregio. In questo spazio, ciò che più colpisce è sicuramente il maestoso soffitto dipinto, che rappresenta il *Martirio e Trionfo di S. Pantaleone*, opera magna del pittore veneziano Giovanni Antonio Fumiani, realizzata tra il 1680 e il 1704. Per la sua esecuzione, l'artista impiegò la tecnica del 'telero':[3] la superficie dipinta è vastissima (circa 760 mq), tale da occupare l'intero soffitto della chiesa, il quale è costituito da una parte piana raccordata alle pareti verticali tramite ampie gusce, realizzate con robuste tavole di legno incurvate. I soffitti della navata e del presbiterio sono costituiti rispettivamente da 77 e 13 tele – tutte dipinte a olio. Queste opere di varie dimensioni, «incollate e inchiodate su di un tavolato trattenuto dalle incavallature del coperto»,[4] e ulteriormente fissate con grosse 'patere' di zinco **[fig. 1]**. Inoltre, il Fumiani adorna il soffitto con figure sporgenti di cartone – delle quali ne rimangono solo alcune, poiché per la maggior parte è andata perduta e a causa della loro estrema deperibilità. Questo espediente accentua notevolmente l'illusionismo di questa vasta e complessa scenografia, che si integra perfettamente con l'architettura nella quale si inserisce, seguendone le forme. Si tratta di un'opera unica per dimensioni, ma anche di raffinata esecuzione artistica e tecnica, espressione dell'ingegno e della fantasia barocca del pittore **[fig. 2]**.

2 *Il Martirio e Trionfo di S. Pantaleone* di Giovanni Antonio Fumiani

Ancora ci sorprende che Anton Maria Zanetti di Girolamo, uno dei massimi esperti d'arte nella Venezia settecentesca, abbia liquidato la figura di Antonio Fumiani (o Giovanni Antonio, Venezia, 1643-1710) con poche parole: «fu felice discretto, e copioso pittore». Ma non troppo, ripensandoci, se andiamo all'origine dei termini, cioè alla radice del saper discernere, una delle principali qualità dell'intelligenza pittorica che sa distinguersi pur nell'abbondanza dei componimenti (Zanetti 1733).

Perciò siamo ripagati da Vincenzo Da Canal, nobiluomo veneziano, critico d'arte e artista dilettante, che si spende nel descrivere la maniera di Fumiani, guardato nelle specifiche qualità formali confrontate con quelle dei maggiori colleghi contemporanei.

> Ma perché la virtù del pittore consiste maggiormente ne' nudi; uop'è per ciò, che faccia intorno ad essi il maggiore suo studio, e cerchi di comparirvi più intelligente e corretto. Quindi diceva Gregorio [Lazzarini] [...] che il Bellucci avrebbe dovuto lavorare di femmine ignude, Antonio Molinari di uomini, ma il Fumiani di figure vestite. (Da Canal 1809, LXXII)

E ancora:

> A mio vedere, il Balestra aveva più forza di risalto che il Bellucci e il Molinari, poiché più di loro caricava d'ombra il fondo de' suoi quadri, sicché pareva a primo aspetto, che avesse qualche superiorità di carattere, laddove il Fumiani né l'un né l'altro di què due avanzava nel nudo, benché fossero di lui pregio e l'invenzione e panneggiamenti, che imitavano a pieno Paolo Caliari; e ove fosse stato più morbido ne' nudi, com'era al sommo intelligente nella notomia, sarebbe stato superiore a qualche pittor di primo nome, come lo era pegli altri lavori. (LXXII)

Contagiati dalle parole di Vincenzo Da Canal, e dai suoi meccanismi visivi che immaginiamo saltare dall'armonia plastica dei francesi – e di Louis Dorigny in particolare, la cui presenza

3 Il 'telero' (dal veneto *teler*) è una tecnica pittorica creata per sostituire l'affresco che utilizzava tele molto grandi, di lino o canapa, dipinte (generalmente) con colori a olio, montate su telaio di legno. Queste tecnica fu inventata a Venezia per proteggere dall'umidità i dipinti e garantire loro una maggiore durabilità nel tempo. I primi teleri nacquero nel XIV secolo e i più celebri sono di due pittori veneti: il ciclo delle *Storie di Sant'Orsola* di Vittore Carpaccio e i teleri del Tintoretto eseguiti per la Scuola Grande di San Rocco.

4 Nota della R. Soprintendenza ai Monumenti, Venezia, 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

a Venezia (dal 1678) giustifica l'evoluzione di Simone Brentana, con relativo pressoché contemporaneo trasferimento nella piazza veronese – all'eredità di Francesco Ruschi (morto nel 1661), e al lavoro su Paolo Veronese di Valentin Lefèvre e dei lucchesi Giovanni Coli e Filippo Gherardi, presenti a Venezia lavorando sempre insieme. Pellegrino Antonio Orlandi nel suo Abecedario pittorico segnala l'insolito sodalizio: «non isdegnarono che l'uno lavorasse nella medesima testa, o panno, o figura dell'altro» (Ton 2007, 81).

Ora l'orientamento in senso accademico della pittura lagunare, si rivela nel sempre più coinvolgente rapporto con Roma, ma anche con l'ambiente bolognese. Proprio nel capoluogo emiliano aveva compiuto già nel corso dei primi anni Sessanta il suo apprendistato il nostro Antonio Fumiani presso il quadraturista Domenico degli Ambrogi, i cui insegnamenti sono visibili nella qualità prospettica degli sfondi architettonici dipinti, sfociata esattamente nel monumentale soffitto della chiesa di San Pantalon a Venezia, ultimato ai primi del Settecento dopo tanto lavoro. Virtuosistico esempio di fuga barocca, pensando ai componimenti di Bach, alla maniera emiliana dei pittori prospettici, e anche legato alle celebri invenzioni di Andrea Pozzo, come il grande soffitto in Sant'Ignazio a Roma, dei primi anni Novanta.

L'artista veneziano manifesta peraltro una radice profonda nella spazialità del Veronese, al quale si affida per la costruzione di forme nitide ammantate all'antica, solidificate da una luce senza contrasti che, anzi, intride le figure rinsaldandone i profili taglienti, qualità che vediamo nelle opere compiute tra 1676 e 1678 per la chiesa e per la Scuola Grande di San Rocco.

Fumiani, essendo nato nel 1643, era il più anziano del gruppo attivo nell'ultima parte del secolo e quindi partecipò a tutti gli effetti al movimento neoveronesiano degli anni Sessanta e Settanta (Rossetti 1996); ma, grazie alla sua longevità, deve aver animato l'ambiente lagunare anche più oltre, venendo a coniugare l'omaggio alla più illustre tradizione locale del Cinquecento e alla tendenza verso il formalismo accademico di scuola romana ed emiliana, che ebbe la sua punta massima verso il nono decennio del secolo. Non sarà un caso che a quelle date Nicolò Bambini, dopo essersi affidato agli insegnamenti del classicista Carlo Maratta a Roma (dal 1672), esordisse con il soffitto su tela per il procuratore Leonardo Pesaro raffigurante il *Trionfo di Venezia* (1682). Circondata da personificazioni di virtù e da complesse cornici lignee intagliate, per la prima volta l'immagine della regina del mare entrava fastosamente in una casa privata lasciando l'ufficialità delle sale di Palazzo Ducale (Radassao 1998).

L'immediatezza comunicativa di cui si alimenta il pensiero di Vincenzo Da Canal descrive le caratteristiche della maniera dell'arte contemporanea, a immagine e somiglianza del lessico critico che traccia una sintesi del sapere pittorico moderno: la tenera macchia, i morbidi incarnati, frutto del valore, dell'intelligenza e dello spirito, quanto cioè si richiedeva alla completezza di un bagaglio tecnico secondo i più aggiornati insegnamenti accademici.

Persino il rifarsi alla particolarità delle singole specializzazioni sembra portare all'occhio i dettagli delle figure in San Pantalon.

Fumiani si era dedicato in effetti all'alta sartoria dei vestimenti, regolati panneggi per figure all'antica. Proprio l'apporto dato dal pittore alla libertà della rappresentazione del corpo, traccia, in pieno Seicento, di un orizzonte vivo con le cose della natura e dei modelli antiquari, come del resto l'anatomia, la luce, il movimento e le forme dei sentimenti, rende più lieve – se non intelligente – anche l'espressione della nostra prospettiva.

Insomma Antonio Fumiani stava tra i grandi nell'ultima parte del secolo. Non a caso Vincenzo Coronelli, cosmografo della Repubblica, aveva segnalato il maestro nella Guida di Venezia pubblicata nel 1697 tra i «celebri pennelli [...] nelle historie», mentre nella successiva edizione del 1700 lo aggiunge anche tra gli esperti «nell'Architettura e Prospettiva»: certamente perché stava vedendo concludersi la vasta impresa del soffitto in San Pantalon (Coronelli 1697-1700, 56).

Vincenzo Da Canal è autore di un altro importante scritto, rimasto inedito fino al 1810 quando comparve nella rivista *Mercurio Filosofico*, «Della maniera del dipingere moderno», che potremmo far risalire a circa il 1740.

> Da Giannantonio Fumiani si possono cavare delle buone cose, poiché studiò mai sempre Paolo [Veronese], e fu discepolo di un grande maestro, cioè dell'Albani. Non v'ebbe in que' tempi pittore, che lo superasse nel buon gusto del pennello, spezialmente nelle fatture grandiose; e quantunque tenesse delle cose fuori di proporzione e da non osservarsi, ad ogni modo dalle di lui migliori opere si può giudicare del lucido ingegno del pittore. Intendeva bene il nudo, benché non manchi di qualche crudezza in dipingerlo; e perciò non riescì che nelle figure vestite, avendo panneggiamenti assai buoni e da imitarsi. Nella esatta

> architettura non ebbe pari sì nella macchia che nell'intenderla [...] Il di lui inganno era di volere o di credere di stare attaccato alla Prospettiva, onde gli caddero de' grandi diffetti nel soffitto nella Chiesa di S. Pantaleone fatto di sessanta pezzi di quadro ad olio, che uniti formano una grande tela di un sol pensiero con mirabile architettura. (Da Canal 1810, 8)

È singolare che un simile prodigio tecnico, che all'epoca di Fumiani faceva stordire chi guardava in alto, sia diventata la «macchina inutile di San Pantalon» per Roberto Longhi, il più importante storico dell'arte del Novecento. Del resto, che lo studioso non avesse una grande opinione dell'esperienza artistica del Seicento lagunare, era apparso chiaro a compimento del percorso critico approdato al Viatico, nato dalle visite alla mostra organizzata alle Procuratie Nuove da Rodolfo Pallucchini:

> Viene il Seicento che, fra i cinque secoli, è il meno brillante a Venezia. Lo stesso vivace volume del Fiocco, tanto propenso a redimere, a rivendicare, non conclude, nel fondo, diversamente. Venezia non ha né un Caravaggio, né un Carracci; né un Reni, né un Cortona; né un Bernini, né un Borromini; né un Baciccio, né un Preti, né un Luca Giordano. Sta molto al di sotto, non dico della grande cultura romana, ma anche delle vivaci culture locali di Genova e di Napoli. Il peggio è che non cura di conoscerle, né di tenere il passo. (Longhi 1946, 72)

Veniamo ora a qualche inquadramento cronologico. Diamo per buono l'anno 1667 per rivedere Antonio Fumiani a Venezia dopo l'apprendistato bolognese, che pare espresso nella suggestione caraccesca della Madonna con bambino e santi della chiesa di San Beneto.

Entrando negli anni Settanta, decennio sul quale abbiamo già ragionato per calare il seguito di Fumiani nel serbatoio della sperimentazione veneziana, troviamo la Vergine che appare a Pio V oggi nella chiesa di San Lorenzo a Vicenza, ma realizzata dopo 1674 per la chiesa del Corpus Domini a Venezia. Prende quota la referenza veronesiana dell'impianto e della citazione, come letta con gli occhi rinnovati della coppia simbiotica Coli-Gherardi, oltreché la padronanza sulle quinte architettoniche che, da scenografia, puntano a esprimere un'idea profonda di classicità, quasi in gara con Francesco Ruschi, che ci ha lasciato da qualche anno.

In questo momento, nel 1675, iniziano i lavori per San Rocco a Venezia e poi viene la Pentecoste della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Vicenza del 1677 (Binotto 1980); più tardi, nel 1691, il maestro esegue la Cacciata dei mercanti dal Tempio per Johann Adam Andreas principe del Liechtenstein.

Al 1692-93 risale il punto di contatto più alto con la pittura di Paolo Veronese – iconico più che di elaborazione stilistica –, quando Fumiani fu ricevuto al monastero femminile di San Teonisto di Treviso per realizzare la copia delle Nozze di Cana, dipinto circa un secolo prima dal maestro di Verona. Ma a Treviso, in Sant'Agostino, sono stati individuati altri dipinti che sembrerebbero abbandonare l'apparato architettonico degli sfondi per privilegiare la figura dinamica (Fossaluzza 1988).

E poi c'è la nostra grande opera, che sembrava non finire mai.

Veronese sta nel sangue di Fumiani; assorbirà gran parte dei suoi pensieri. Lo tiene davanti agli occhi come un libro su cui studiare, ma nello specchio della pittura moderna, controllata, diligente, curata nelle forme, incrociando analoghi risultati di Antonio Bellucci, Gregorio Lazzarini e Louis Dorigny.

3 Le prime indagini e restauri del soffitto dipinto dal Fumiani

Durante il periodo napoleonico (1806-10), quando i decreti napoleonici soppressero gli ordini religiosi e le antiche parrocchie,[5] anche per la chiesa di San Pantalon iniziò una lenta decadenza. Questo è documentato nelle numerose segnalazioni inviate dai vari parroci al Patriarchi sulle condizioni di degrado della chiesa e sulla situazione economica in cui versava la parrocchia, segnalazioni che rimasero, tuttavia, inascoltate.

Nell'inventario dei beni della chiesa di San Pantalon che necessitavano di interventi di restauro, redatto nel 1830 dal neoeletto parroco Salsi, viene menzionato anche il soffitto del

5 Osservando la veduta prospettica a volo d'uccello di Jacopo de' Barbari balzano subito all'occhio i numerosi campanili disseminati nella città, testimoni di altrettanti edifici sacri molti dei quali sono scomparsi nel periodo del Regno Italico di Napoleone fu demoliti o soppresso, per ragioni economiche oppure per lasciare spazio a nuove opere pubbliche o infrastrutture.

Fumiani, già versante in condizioni assai critiche: le tele risultavano, in parte, staccate dal supporto e presentavano strappi e lacerazioni diffuse. Data la preoccupante situazione, Salsi inviò addirittura una supplica all'Imperatore d'Austria affinché si provvedesse al restauro del soffitto, indicandolo come «il più grande del Vostro Impero» (Brunet, Marchiori 2016, 32). Poichè tale richiesta rimase senza risposta, nel 1843 decise di mettere all'asta alcune opere, ritenute 'inservibili' alla chiesa, con l'obiettivo di recuperare dei finanziamenti per i necessari restauri. L'asta fu poi ripetuta per gli stessi quadri, «essendo caduto deserto il primo»,[6] nel 1846 e ancora nel 1847 dalla Fabbriceria della chiesa di San Pantaleone, ma anche quest'ultima non andò a buon fine. Le numerose segnalazioni dei parroci si susseguirono per tutta la prima metà dell'Ottocento, ma solamente intorno al 1860 fu eseguito un primo intervento, mediante il quale «si cercò di porre riparo fermando alla buona i bordi delle laceraturе con fili di ferro trattenuti da numerosi chiodi di ferro zincato; le parti poi staccate si fissarono saltuariamente con chiodi piegati a metà lunghezza».[7]

L'intervento effetuato non fu risolutivo: si trattò, infatti, di opere sommarie, consistenti in cuciture approssimative destinate a riparare le tele laddove erano strappate e a farle riaderire al supporto, al fine di scongiurare la formazione di ulteriori lacerazioni. La situazione continuò in seguito a peggiorare, anche a causa dell'insorgere di infiltrazioni di acque meteoriche dalla copertura, prontamente segnalate anche dalla Fabbriceria di San Pantalone, che ne lamentava le dannose conseguenze sul dipinto che «va in malora perché vi piove sopra».[8] Imperterrita quanto inascoltata, nel 1914 è sempre la Fabbriceria a chiedere con forza alla Conservatoria dei Monumenti che «sieno tolte e al più presto, quelle cause che in un non lontano avvenire sarebbero la rovina irreparabile di quei dipinti».[9] Le 'cause' in questione, come detto, affliggevano il capolavoro del Fumiani già da molti anni, ma la mancanza di risorse economiche impediva la realizzazione dei lavori necessari. A tal scopo, si ipotizzò persino di introdurre un «biglietto d'ingresso pei forestieri [cosicché] si possa avere un incasso, col quale provvedere al restauro del tegolato della chiesa che causa degli infiltramenti di pioggia danneggianti la magnifica tela del Fumiani che abbraccia internamente tutto il soffitto»,[10] mentre la Fabbriceria di San Pantaleone riproponeva l'idea «di vendere alcuni oggetti d'arte, per far fronte a opere necessarie per riparazioni urgenti alla Chiesa».[11]

Nei primi anni del secolo scorso, le condizioni delle tele della chiesa paiono aggravarsi ulteriormente. L'Ispettore Luigi Serra, inviato dalle Regie Gallerie di Venezia per verificare lo stato delle opere conservate all'interno della chiesa, riferisce preoccupato che

> alcuni sono assai malandati, sudici, allentati, guasti da strappi e buchi; […] una pulitura anche lieve gioverebbe sensibilmente alle tele del Fumiani sia nel soffitto, sia nella cappella che ora appajano pesanti alquanto e torbide per il crescimento delle tonalità oscure.[12]

L'anno seguente la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, sempre a seguito di un'ispezione, definisce 'allarmanti' le condizioni del soffitto, segnalando in particolare che

> l'orditura di legno su cui è incollata la tela ha subito e subisce per gli agenti atmosferici, continue variazioni di superficie che si manifestano lungo i bordi delle tavole con strappi e lacerature continue che sono numerosissime verso l'altar maggiore.[13]

6 Avviso d'Asta della Fabbriceria della chiesa parrocchiale di San Pantalone, per deliberare al miglio offerente la vendita di alcuni Dipinti di spettanza della detta Fabbriceria, Venezia 1846. Archivio parrocchiale della chiesa di San Pantaleone conservato presso Archivio storico del Patriarcato di Venezia, b. 43.

7 Nota della R. Soprintendenza ai Monumenti, Venezia, 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

8 Lettera di Gino Fogolari allora Soprintendente alle Regie Gallerie di Venezia, al Soprintendente ai Monumenti di Venezia, del 6 ottobre 1911. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

9 Lettera della Fabbriceria di San Pantaleone alla onorevole Direzione della Conservatoria dei Monumenti, Venezia, 13 settembre 1914. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

10 Lettera del parroco Giuseppe Zanon alla Direzione delle gallerie e Soprintendenza per gli oggetti d'arte del 1 giugno 1912. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

11 Nota della R. Prefettura della Provincia di Venezia del 5 aprile 1906 al Direttore delle Regie Gallerie di Venezia. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

12 Relazione della visita dell'Ispettore Luigi Serra delle Regie Gallerie di Venezia presso la chiesa di San Pantalon (15 e 20 maggio 1912). Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

13 Nota del Soprintendente. Forlati della R. Soprintendenza ai Monumenti, Venezia, 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

Giunti a questo punto, inizia un acceso dibattito riguarda alle possibili soluzioni da adottare per risolvere i problemi del soffitto e impedirne l'ulteriore deperimento, un dibattito che coinvolse anche il Ministero della pubblica istruzione.[14] A più riprese furono avanzate due proposte di restauro del soffitto, l'«una economica ma di breve vantaggio, l'altra molto più costosa ma più duratura»,[15] redatte dall'allora Soprintendente Ferdinando Forlati su impulso del Consiglio superiore per le antichità e le belle arti, che gli chiese espressamente di effettuare «un esame del soffitto del Fumiani in Chiesa S. Pantaleone, col carro Cocconcelli»[16] per verificarne lo stato di conservazione e le possibili soluzioni da adottare.

Entrambe le proposte, denominate rispettivamente 'Progetto A' e 'Progetto B', furono presentate al ministero – accompagnate da una stima dei costi di realizzazione redatta dall'Antonio Acerbi Imprenditore di Venezia[17] – per la valutazione e conseguente approvazione. Mentre la prima prevedeva unicamente il «risarcimento eseguito sulla falsariga del precedente»[18] (ovvero quello realizzato nel 1860) consistendo sostanzialmente in un «lavoro di assicurazione senza staccare la tela per la rifoderatura»[19] in base al quale eseguire in opera «l'assicurazione di tutta la tela mediante lame, viti, punte di rame, e con applicazione di veli di seta, accurata pulitura generale e spalmatura saltuaria di balsamo ove il colore tende staccarsi»;[20] la seconda proponeva lo «stacco completo della tela per la rifoderatura e la relativa riposizione in opera su appositi telai»,[21] procedendo dalla «smontatura accurata della tela, dopo avere applicati veli su quasi tutta la superficie, a vari strati; preparazione di teli provvisori; foderatura con nuova tela; lievo di veli; montatura del dipinto su tavolato esistente, assicurato con viti e punte di rame».[22] In merito, parlando molto chiaramente, la Soprintendenza veneziana scriveva al ministero:

> la prima maniera sarebbe abbastanza spiccia ed economica, ma non risolverebbe punto la questione, costituendo un palliativo che solo può far vivere ancora un po' d'anni l'opera moribonda; la seconda costituisce un lavoro alquanto difficile e dispendioso, ma di esito sicuro togliendo tutte le cause che hanno determinato lo sfacelo attuale.[23]

Il ministro inizialmente si dimostrò favorevole a un intervento completo e definitivo sull'intero soffitto, comunicando al Soprintendente che

> considerato che l'alto pregio di un soffitto come quello della Chiesa di san Pantaleone in Venezia giustificherebbe una spesa anche notevole; credo che pur di assicurare il consolidamento definitivo del dipinto del Fiumani, sarebbe opportuno accogliere la proposta del distaccamento della tela e della rifoderatura.[24]

14 Il Ministero della pubblica istruzione allora era l'ente statale di tutela dei beni culturali.

15 Nota del Soprintendente Forlati della R. Soprintendenza ai Monumenti, Venezia, 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

16 Nota della R. Soprintendenza ai Monumenti al Ministero della pubblica istruzione del 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

17 Offerta per l'esecuzione lavoro di restauro del soffitto in tela della chiesa di San Pantaleone in Venezia in base al progetto e preventivo di spesa della Soprintendenza dei Monumenti. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

18 Nota della R. Soprintendenza ai Monumenti, Venezia, 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

19 'Progetto A' del 16 febbraio 1914 per il lavoro di assicurazione senza staccare la tela per la rifoderatura, firmato dall'architetto F. Forlati. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

20 'Progetto A' del 16 febbraio 1914 per il lavoro di assicurazione senza staccare la tela per la rifoderatura, firmato dall'architetto F. Forlati. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

21 Nota della R. Soprintendenza ai Monumenti al Ministero della pubblica istruzione del 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

22 Preventivo della R. Soprintendenza ai Monumenti, Venezia, 16 febbriaio 1914. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

23 Nota della R. Soprintendenza ai Monumenti, Venezia, 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

24 Lettera del Ministro al Soprintendente ai Monumenti del 22 novembre 1914. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

Tenuto conto, però, della complessità della situazione, prima di esprimersi in modo definitivo, decise di acquisire anche il parere di esperti di alta qualificazione. Affidò, quindi, su indicazione del Consiglio superiore per le antichità e le belle arti, ai membri della Sezione II del Consiglio[25] (Molmenti, Cirilli e Fragiacomo), il compito «di recarsi ad esaminare la effettiva condizione del soffitto e di riferirne al Ministro, dopo aver anche sentito l'avviso del Soprintendente alle Gallerie»[26] e, in seguito, di concordare con la Soprintendenza i «provvedimenti necessari a ripararlo e rimetterlo in onore».[27] I membri della Commissione, dopo un primo sopralluogo alla chiesa con il Soprintendente alle Regie Gallerie di Venezia, «avendo potuto constatare un deperimento della vastissima e mirabile pittura del Fiumani del soffitto della chiesa di San Pantaleone in Venezia»[28] chiesero di poter vedere il soffitto anche da vicino, in quota, per comprendere meglio la situazione e poter così proporre una soluzione adeguata. La Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti chiese infatti che «dalla Soprintendenza dei Monumenti del Veneto sia innalzato nella chiesa un ponte che consenta di verificare, a conveniente altezza, la causa dei danni e la possibilità di rimedi».[29]

Dal rapporto degli ispettori si apprende che essi valutarono «da abbandonare affatto il distaccamento della tela e della foderatura». Ciò, poiché

> la tela è aderente alle tavole ed è stata danneggiata in causa del coperto che per lungo tempo è stato in cattive condizioni, ragione per la quale le tavole si sono gonfiate recando molti strappi alla tela. Le tavole sono molto bene assicurate con una infinità di tiranti in modo da rendere impossibile il distaccamento della tela. [...] È necessario, perciò, assicurare la tela alle tavole dove può esservi qualche distacco, lavoro da farsi da un falegname che potrebbe essere l'Acerbi. È necessario poi rivolgersi ad un buon e pratico restauratore per la pulitura del dipinto e soltanto in qualche pezzo da stabilirsi fare il distacco e la rifoderatura, sempre che sia necessaria e che possa convenire, nonché qualche cosa d'altro che possa presentare il vero bisogno.[30]

Gli esperti incaricati non esclusero completamente la possibilità di eseguire altre opere necessarie, ivi compreso l'eventuale distaccamento della tela e relativa rifoderatura, ma «soltanto in qualche pezzo da stabilirsi [...] sempre che sia necessaria e che possa convenire, nonché qualche cosa d'altro che possa presentare il vero bisogno».[31] La Commissione, dopo una serie di attente valutazioni, arrivò alla conclusione che fosse

> impossibile staccare il dipinto e rifoderarlo e che invece si deve assicurare la tela alle tavole, dove si è staccata, operazione da farsi diligentemente da un pratico di simili lavori come sarebbe l'Acerbi, mentre per la pulitura e per i parziali distacchi e più delicate operazioni che si avessero ad eseguire sarà bene rivolgersi ad un buon restauratore come il Zennaro il quale dovrebbe associarsi altri restauratori.[32]

Preso atto della decisione della Commissione ministeriale, l'allora Soprintendente Gino Fogolari chiese alla Soprintendenza dei Monumenti di Venezia di riprendere i due progetti proposti

25 Secondo la legge 30 dicembre 1947, n. 1477, «Riordinamento dei Corpi consultivi del Ministero della pubblica istruzione», art. 13, il Consiglio superiore delle antichità e belle arti è composto da 31 membri, oltre al ministro che lo presiede. È ripartito in cinque Sezioni, delle quali la prima e la seconda di cinque membri ciascuna, la terza, la quarta e la quinta ciascuna di sette membri: la Sezione I per l'archeologia, la paletnologia e l'etnografia; la Sezione II per l'arte medioevale e moderna; la Sezione III per gli edifici monumentali, l'urbanistica e le bellezze naturali; la Sezione IV per le arti figurative contemporanee e relative scuole; la Sezione V per l'arte musicale, per la drammatica e per la danza e relative scuole.
26 Lettera del Ministro dell'istruzione 1 febbraio 1915. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.
27 Lettera del Ministro dell'istruzione 1 febbraio 1915. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.
28 Nota della Direzione generale delle Antichità e Belle Arti al R. Sovrintendente ai Monumenti di Venezia del 20 maggio 1915. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.
29 Nota della Direzione generale delle Antichità e Belle Arti al R. Sovrintendente ai Monumenti di Venezia del 20 maggio 1915. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.
30 Lettera di un ispettore del 12 gennaio 1915. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.
31 Lettera di un ispettore 12 gennaio 1915, Archivio storicodella Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.
32 Nota di Gino Fogolari allora Soprintendente alle opere d'arte del Veneto e alla Provincia di Mantova – Regie Gallerie di Venezia, del 16 gennaio 1915. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

Figura 3 Particolare del soffitto prima dell'intervento del 1970 in cui sono visibili le cuciture in filo metallico, le chiodature e le patere. 1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 4 Particolare delle fasce coprigiunto dipinte. 1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

nel 1914 da Forlati, affinché fossero «messi d'accordo con quanto la Commissione del Consiglio Superiore ha disposto, e se si potesse con la costruzione di un carro mobile render possibile l'ispezione da vicino del dipinto».[33] Parallelamente, il ministro indicò al Soprintendente alle Gallerie veneziane di evitare, per quanto possibile, il distacco della tela «dal posto dove si trova giacchè, inchiodata com'è, sarebbe esporla a certa rovina»,[34] e di avanzare, piuttosto, una «proposta di restauro sul luogo fatta con quelle cautele e quegli avvedimenti che possono assicurare il buon risultato del lavoro».[35] Inoltre, pregò il Soprintendente Fogolari «a entrare in trattative col pittore Giovanni Zennaro, perché, esperto com'è di grandi restauri, presenti un preventivo per il completo restauro della mirabile opera del Fumiani».[36] La Soprintendenza ai Monumenti trasmise quindi al Direttore delle Gallerie il progetto «pel consolidamento del soffitto sul posto»,[37] scartando quello che prevedeva il distacco del soffitto definendolo un'«operazione laboriosa quanto pericolosa».[38] Il ministero, su consulto del Consiglio superiore, scartò il primo progetto senza approvarlo e i lavori non vennero realizzati. Si procedette, invece, al compimento di un progetto di «rinnovazione e riparazione dei serramenti in

33 Nota di Gino Fogolari allora Soprintendente alle opere d'arte del Veneto e alla Provincia di Mantova – Regie Gallerie di Venezia, del 16 gennaio 1915. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.
34 Nota di Gino Fogolari allora Soprintendente alle opere d'arte del Veneto e alla Provincia di Mantova – Regie Gallerie di Venezia, del 16 gennaio 1915. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.
35 Nota di Gino Fogolari allora Soprintendente alle opere d'arte del Veneto e alla Provincia di Mantova – Regie Gallerie di Venezia, del 16 gennaio 1915. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.
36 Nota di Gino Fogolari allora Soprintendente alle opere d'arte del Veneto e alla Provincia di Mantova – Regie Gallerie di Venezia, del 16 gennaio 1915. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.
37 Nota della Soprintendenza ai Monumenti al Soprintendente alle gallerie e oggetti d'arte-prot. 94 del 21 gennaio 1915, in risposta al n. 7543 del 21 gennaio 1915. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.
38 Nota della Soprintendenza ai Monumenti al Soprintendente alle Gallerie e oggetti d'arte-prot. 94 del 21 gennaio 1915, in risposta al n. 7543 del 21 gennaio 1915. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

Figura 5 Rilievo e numerazione delle tele prima dello stacco. 1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 6 Velinatura provvisionale di messa in sicurezza con carta giapponese realizzata lungo le lacerazioni della tela prima della movimentazione delle tele. 1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

larice»,[39] redatto anch'esso dall'ingegner Forlati d'ordine del Soprintendente dei Monumenti di Venezia, comprendente anche la

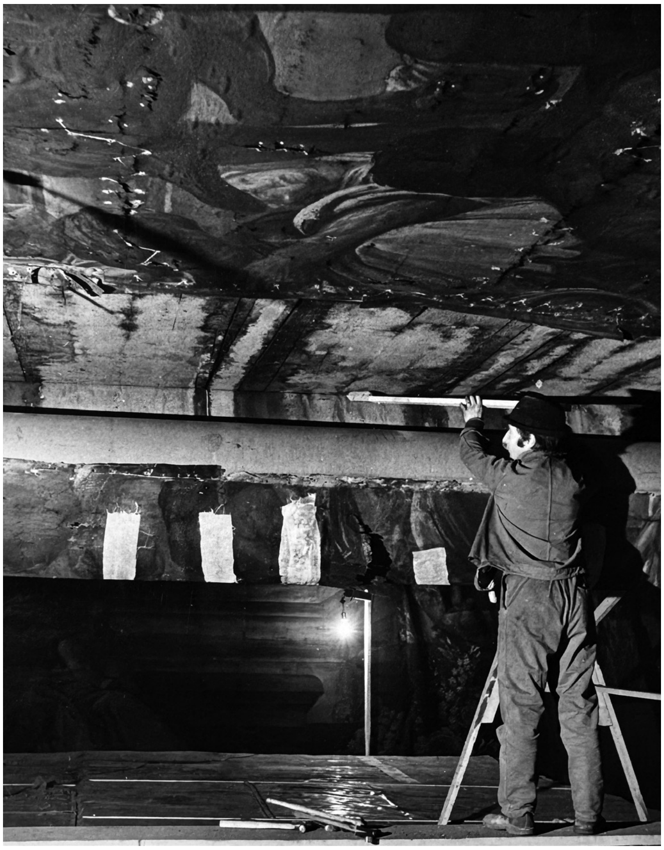
> riparazione del coperto [760 mq] e rimaneggiamento totale dello strato di tegole, saldatura pianelle e sostituzione di quelle inservibili e rinnovazione tratti pluviali in lamiera zincata e innovazione tratti doccia in lamiera zincata.[40]

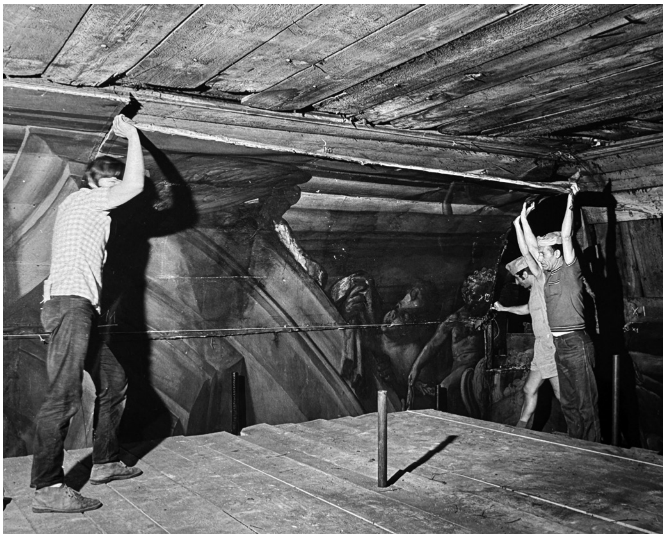
Nonostante l'esecuzione di quest'ultimo intervento, intorno al 1930, la Regia Soprintendenza ai Monumenti, dopo un accurato sopralluogo del reggente Comm. Gino Fogolari, dispose il restauro di tutti i dipinti che adornavano le pareti e il soffitto della chiesa, versando questi ancora in pessime condizioni. L'intervento interessò tutta la ricca decorazione della chiesa – dalle grandi tele dell'altare maggiore, alle pale degli altari delle cappelle, finanche ai riquadri e ai pannelli sparsi ovunque nella chiesa – per un totale di circa 85 dipinti, la maggior parte di vaste proporzioni tali da comportarne la realizzazione sul posto ove furono collocati. Congiuntamente, nello stesso periodo,

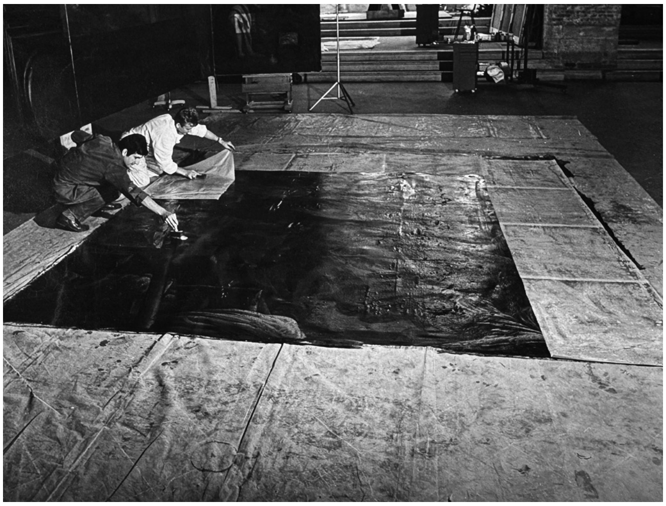
> si provvide infine, con equilibrato criterio artistico e liturgico, a una nuova sistemazione dell'impianto di illuminazione elettrica, curato in modo da favorire la visione delle pitture ripristinate, e in modo particolare della immensa tela che riveste completamente il soffitto della grande navata e dell'altare maggiore. (Bisacco 1933, 39)

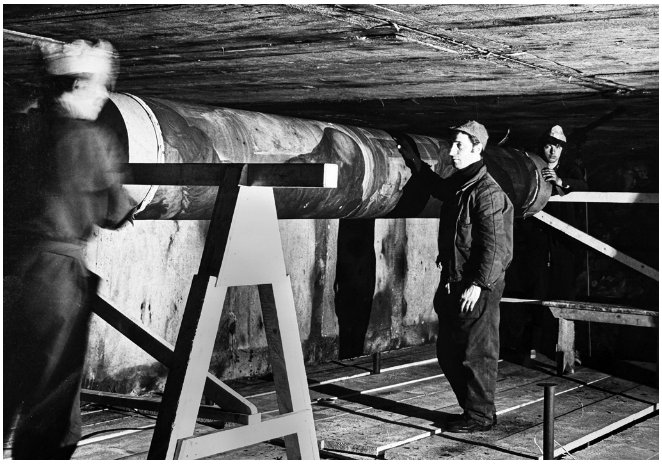
39 I lavori furono eseguiti dal laboratorio di Falegnameria Rimessaio di Augusto Capovilla di Venezia. Restauri ai tegolati e finestroni in San Pantaleone 1911-13. «Progetto di restauro al coperto e ai serramenti nella Chiesa di S. Pantaleone in Venezia e stima dei lavori» del 26 novembre 1912. Archivio parrocchiale della chiesa di San Pantaleone conservato presso Archivio storico del Patriarcato di Venezia, b. 43.

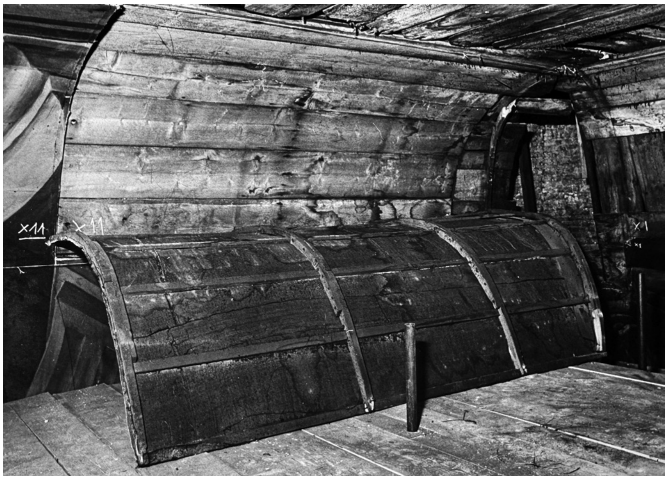
40 Archivio parrocchiale della chiesa di San Pantaleone conservato presso Archivio storico del Patriarcato di Venezia, b. 43.











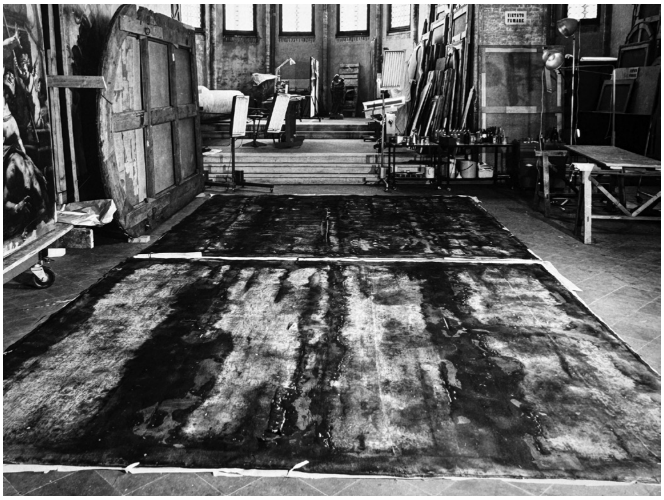


Figura 7 Stacco e rullaggio delle tele su speciali rulli, fatti scorrere su cavalletti. 1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 8 Le tele durante il rullaggio avvolte al rovescio sui rulli. 1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 9 Lo smontaggio delle gusce in legno che raccordano la parte piana del soffitto alle pareti. 1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 10 Vista delle centine sagomate che reggevano le gusce. 1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 11 Consolidamento e protezione della pellicola pittorica con colletta e velinatura. 1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 12 Pulitura del verso delle tele mediante raschiatura meccanica per la rimozione dei depositi e dei residui di colla. 1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura - Gallerie dell'Accademia di Venezia

4 L'ultimo restauro degli anni Settanta del Novecento

Il primo importante restauro del soffitto della chiesa di San Pantalon fu avviato nel 1969 grazie a un finanziamento dello Stato e al contributo del Comitato americano per il recupero dell'arte italiana (Committee to Rescue Italian Art),[41] uno dei comitati privati per la salvaguardia di Venezia nati dopo l'alluvione del 1966 con l'obiettivo di contribuire al restauro del patrimonio storico-artistico della città.

Le immagini scattate prima dell'inizio dei lavori documentano che il soffitto allora era molto compromesso: i colori apparivano offuscati e le tele presentavano numerosi e diffusi strappi e lacerazioni, poi rabberciati con i chiodi e le cuciture in fili metallici eseguiti nel restauro del 1860. Questi vennero causati dalle sollecitazioni (dilatazioni e contrazioni) indotte dalle continue variazioni microclimatiche dell'ambiente (sbalzi di temperatura e/o di umidità) e dall'infragilimento della tela dovuto a processi di invecchiamento e di depolimerizzazione della cellulosa, principale costituente responsabile della resistenza della fibra dei supporti tessili.[42] Inoltre i dipinti risultavano deformati, erano evidenti spanciamenti e imborsamenti dovuti al degrado della colla di farina[43] utilizzata per incollarli al telaio, che aveva perso completamente il potere adesivo, anche a causa di un'infestazione di tarli che, fortunatamente, non avevano attaccato le tele.[44]

Nel XIX secolo, per evitare ulteriori cedimenti e sostenere il peso del soffitto, furono persino aggiunte delle nuove 'patere' di supporto, realizzate con un tondino in ferro unito a una testa tonda zincata (come dei grandi chiodi), fissati direttamente alle incavallature della copertura.

Le suddette alterazioni ebbero gravi ripercussioni anche sugli strati pittorici che presentavano sollevamenti accompagnati da diffuse 'crettature'[45] e dalla perdita di materia pittorica.

L'intervento fu eseguito dai fratelli Serafino e Ferruccio Volpin,[46] sotto la direzione della Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte del Veneto, allora diretta dal dott. Francesco Valcanover.[47]

L'operazione fu particolarmente complessa e difficile per il cattivo stato di conservazione del dipinto, per le grandi dimensioni delle tele e per l'altezza da terra del soffitto (circa 20 m). Il cantiere ha però rappresentato anche un'importante occasione di conoscenza dell'opera del Fumiani, delle tecniche esecutive impiegate dal pittore e delle soluzioni che adottò per risolvere alcune criticità e problemi emersi in fase di realizzazione e montaggio del soffitto.

Infatti, durante i lavori i restauratori compresero che, con ogni probabilità, il Fumiani dipinse le tele a terra, montate e tesate sui telai in legno che poi aveva «inchiodata su di un tavolato trattenuto dalle incavallature del coperto».[48] Una volta installate le tele sul soffitto, costui si accorse che i 'teleri' non aderivano perfettamente fra loro lasciando delle fessure. Per

41 Comunicato stampa nr. 72 del 10 dicembre 1969 della Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

42 Fenomeno causato dalla reazione di idrolisi acida che si innesca in condizioni conservative umide in presenza di sostanze acide che si possono formare a seguito dell'ossidazione delle sostanze organiche contenute nella pellicola pittorica o negli strati preparatori, oppure a causa di agenti inquinanti presenti nell'ambiente.

43 Colla vegetale meno suscettibile agli attacchi da parte degli organismi rispetto a quella animale, ma che invecchiando perde elasticità e diventa fragile.

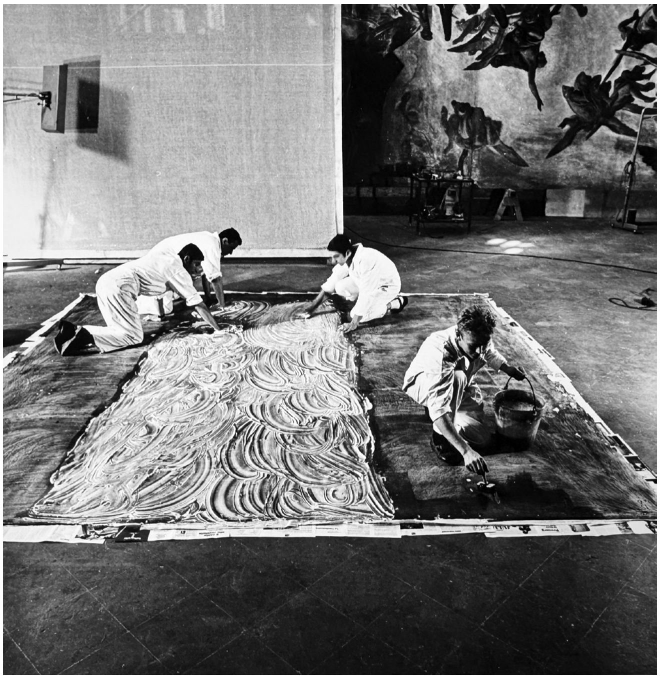
44 I restauratori, intervistati nel 1991 dall'architetto Guido Jaccarino, affermarono che i tavolati, il telaio e la colla con cui era incollata la tela erano assottigliati e infragiliti a causa dell'attacco di tarli.

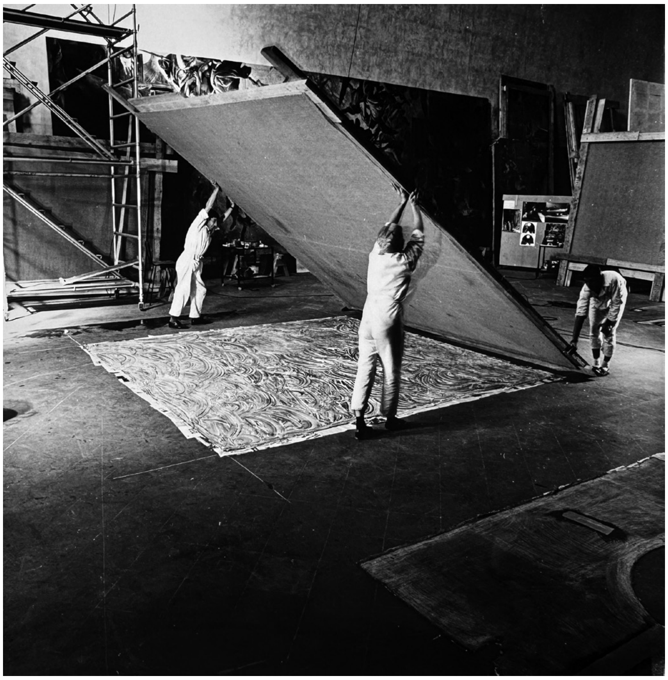
45 Reticolo di sottili spaccature che si producono sul colore e sulla preparazione con l'essiccarsi e il contrarsi dei rispettivi medium nonché i movimenti naturali del supporto.

46 I fratelli Serafino e Ferruccio Volpin iniziarono la loro attività di restauro pittorico nel 1953. Dopo le scuole superiori di disegno e un apprendistato presso i maestri veneziani Pellicioli e Lazzarini, eseguirono con grande perizia molte importanti opere di restauro per alcuni tra i più prestigiosi monumenti veneziani, tra cui i soffitti delle chiese dei Miracoli e di San Pantalon, il Paradiso del Tintoretto, conservato presso la Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, le decorazioni lignee di San Nicolò dei Mendicoli e dei Santi Giovanni e Paolo e, da ultimo, il recupero del grande Sipario storico del Teatro La Fenice nel 1993. In un'intervista dell'architetto Guido Jaccarino, la restauratrice Stella Volpin, figlia di Ferruccio, osserva: «Ferruccio lavorava prettamente a Venezia, a San Gregorio, e Serafino seguiva più il laboratorio ad Arre (PD) e i vari cantieri fuori Venezia. Ferruccio aveva la curiosità e la intraprendenza verso gli approcci innovativi che a quel tempo iniziavano a cambiare le modalità nel restauro. La vicinanza a San Gregorio del laboratorio scientifico della Soprintendenza era lo stimolo ai cambiamenti e questi divenivano proficui nelle persone, come lui, 'aperte' all'innovazione, all'approfondimento e alla collaborazione tra più figure professionali».

47 Francesco Valcanover fu Soprintendente alle Gallerie e Opere d'Arte di Venezia e del Veneto nel 1966 e poi, dal 1974 al 1987, alla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia. Concluse la sua carriera nei Beni Culturali a Roma, presso l'Ufficio centrale del ministero.

48 Nota della R. Soprintendenza ai Monumenti, Venezia, 27 agosto 1913. Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.





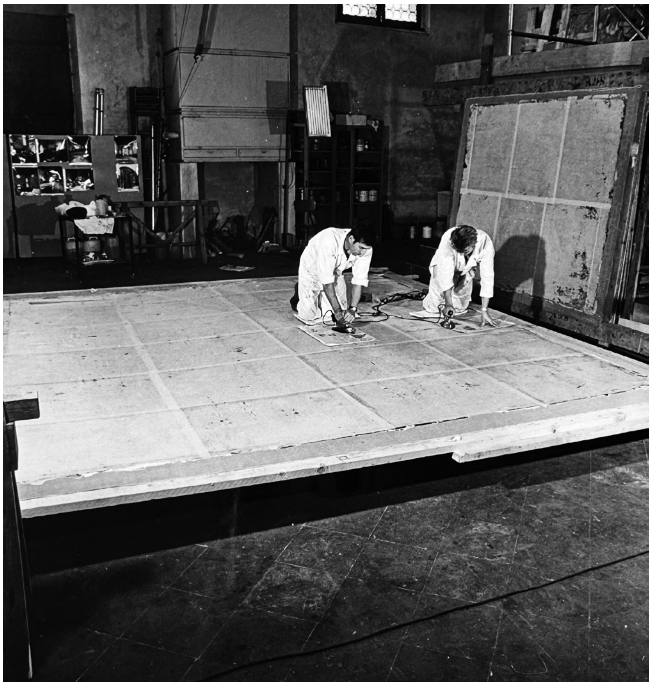
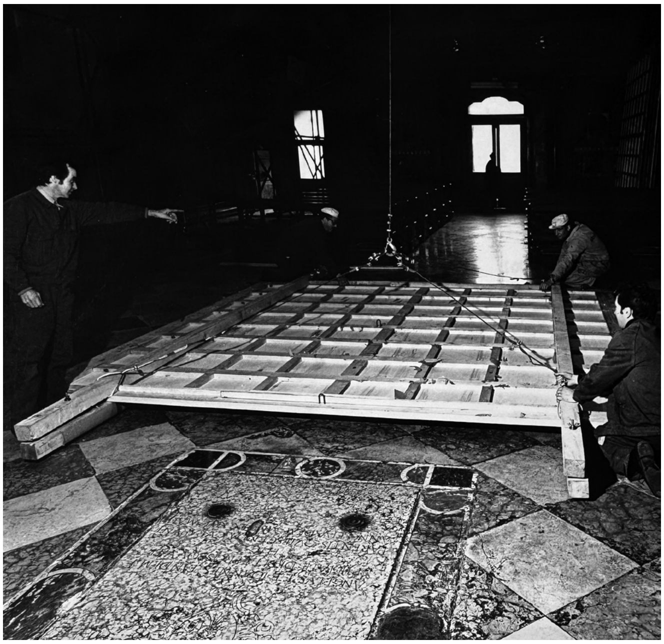


Figura 13
Applicazione della colla pasta sul verso delle tele.
1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 14
Rifoderatura mediante l'incollaggio della tela in lino e canapa tesata su un telaio interinale.
1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 15
Stiratura della tela rifoderata.
1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 16
Durante l'intervento di pulitura della pellicola pittorica.
1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia



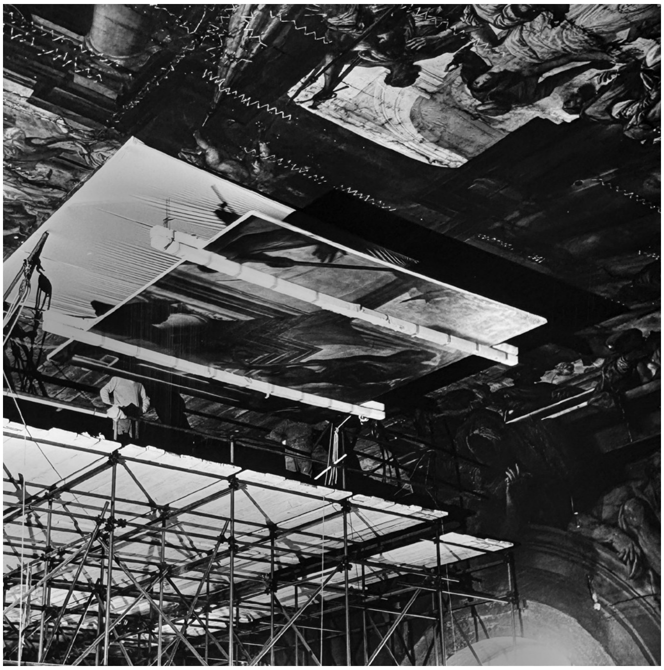


Figura 17
Movimentazione delle tele: è visibile il nuovo supporto costituito da un foglio di compensato marino e un telaio di rinforzo a griglia quadrata. 1970.
© Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 18
Le tele montate sul nuovo telaio e pronte per essere sollevate e riposizionate. 1970.
© Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 19
Riposizionamento dei dipinti dopo il restauro mediante un apposito argano a rulli. 1970.
© Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 20
Durante l'intervento di riempimento dei giunti tra le tele con cotone impregnato di resina acrilica. 1970.
© Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 21
Ritocco dei giunti tra le tele. 1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

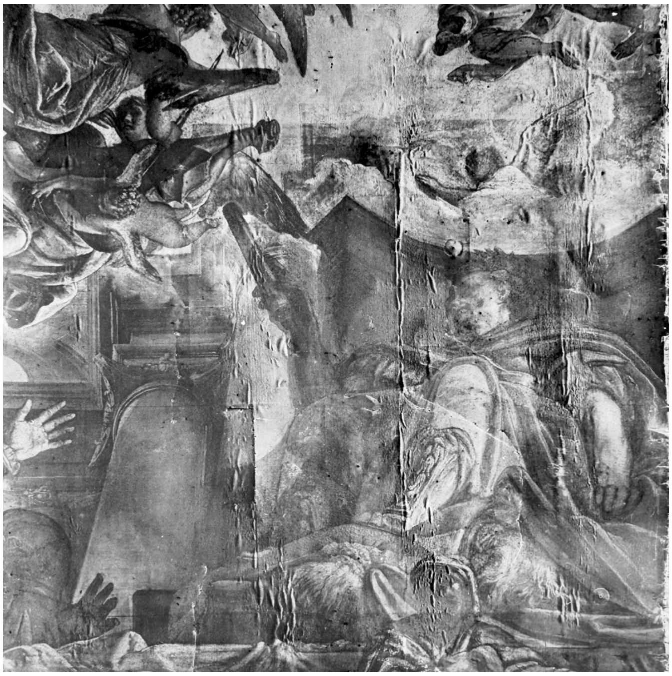


Figura 22
Increspature e distacchi di una tela dal sottostante tavolato (foto a luce radente). 1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 23
Saggi di pulitura eseguiti sulle tele dopo la rifoderatura e la stuccatura. 1970. © Archivio fotografico G.A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia

Figura 24
Particolare della figura dell'Imperatore Diocleziano. © UNISVE 2024

Figura 25
Particolare degli sbiancamenti presenti in corrispondenza dell'angolo sud-ovest del soffitto. © UNISVE 2024

ovviare a questo inconveniente Fumiani applicò delle strisce di tela in corrispondenza dei giunti, fissate con 'colletta' al supporto, che poi dipinse per dare continuità al dipinto [fig. 13]. Le analisi di laboratorio[49] effettuate sui pigmenti prelevati da queste 'fasce coprigiunto' confermano che i colori utilizzati sono gli stessi impiegati per il dipinto.[50]

Il lavoro iniziò con la messa in sicurezza sul posto delle pellicole pittoriche in pericolo di caduta e delle lacerazioni, tramite velinature e garzature, al fine di assicurare le aree interessate da distacco ed evitare la formazione di ulteriori danni durante le successive operazioni [figg. 5-6].

Terminata questa prima fase, l'intervento proseguì con la rimozione di tutti i chiodi, delle 'patere' e delle strisce di tela coprigiunto dipinte, seguito da un'attenta operazione di stacco delle tele e dal rullaggio[51] delle stesse, necessario per portarle a terra e trasportarle[52] presso il laboratorio della chiesa di San Gregorio a Venezia, dove fu eseguito il restauro [figg. 7-10].[53] Qui le tele, dopo essere state srullate, furono liberate dalle vecchie cuciture e poi consolidate con una velinatura continua eseguita con carta giapponese e 'colletta', applicata su tutta la superficie dipinta per proteggerla durante le operazioni di foderatura del supporto [fig. 11]. La rifoderatura fu eseguita con due strati di tela di lino e canapa a tramatura larga e 'colla di pasta'[54] e permise di fissare gli strati preparatori e pittorici, di creare un supporto abbastanza rigido per sostenere gli stress e le deformazioni presenti nel dipinto [figg. 12-14] e di risanare le lacerazioni.

Prima di applicare le tele di rifodero, precedentemente tensionate e montate su un telaio interinale realizzato in compensato marino,[55] fu applicato a freddo uno strato sottile e uniforme di colla pasta sul retro del dipinto. Successivamente la colla venne stesa a pressione anche sul verso della fodera al fine di far penetrare l'adesivo all'interno della trama della tela e migliorare l'adesione fra la rifodera e il dipinto.

Per ottenere l'adesione completa tra queste due venne infine eseguita la stiratura con un ferro da stiro pesante, interponendo dei fogli cerati per evitare che il ferro rimanesse incollato alla carta e per favorirne lo scorrimento [fig. 15].

Una volta asciugato e raffreddato il dipinto, venne prima eseguita la svelinatura con spugne e acqua calda, poi la pulitura delle superfici effettuata in modo meccanico e con solventi di natura diversa in base alla tipologia di degrado/deposito ivi presenti [figg. 16-18].

Terminata la pulitura, furono realizzate le stuccature delle fessure e delle lacune con gesso addizionato a terre colorate, del tutto simili a quelle della preparazione originaria e, infine, le integrazioni pittoriche volte a ricreare un collegamento cromatico laddove erano presenti lacune o abrasioni della pellicola pittorica, e alla verniciatura finale.[56] Una volta concluso il restauro, le tele furono riportate in chiesa e fissate al soffitto e alla parete mediante appositi ganci a forma di U per collegarle alle incavallature della copertura [fig. 19].

Una volta installate le tele, i giunti sono stati riempiti con del cotone in batuffolo impregnato di resina acrilica e infine ritoccati per armonizzarli al dipinto.[57]

49 Le analisi furono eseguite dal dott. Lazzarini Lorenzo di Padova. Verbale di collaudo delle opere del 22 ottobre 1974 del prof. Giorgio Vigni, Ispettore centrale del Ministero della pubblica istruzione. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

50 Informazione tratta dall'intervista dell'architetto Guido Jaccarino ai restauratori Volpin nel 1991.

51 Intervista dell'architetto Guido Jaccarino ai restauratori Volpin nel 1991.

52 Il trasporto fu eseguito dalla dall'Impresa di rimozione e trasporti opere d'arte di Pietro Pulliero di Venezia. Verbale di collaudo delle opere del 22 ottobre 1974 del prof. Giorgio Vigni, Ispettore centrale del Ministero della pubblica istruzione. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

53 Informazione tratta dal comunicato stampa nr. 100 del Ministero della pubblica istruzione, Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte, del 16 luglio 1971. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

54 La rintelatura a colla pasta è una tecnica di foderatura documentata già nel XVII secolo che si caratterizza per l'uso di una colla pasta che, nella tradizione fiorentina, è composta da farina di frumento, farina di segale, farina di semi di lino, acqua, trementina veneta, fungicida e colla forte. La tecnica impiega quindi materiali che possiedono una buona compatibilità con quelli originali, facilmente asportabili e dal discreto potere adesivo. Purtroppo, però, con il tempo la colla pasta perde il suo potere adesivo e tende a vetrificare, e quindi a irrigidirsi. Va quindi prestata una particolare attenzione nei confronti delle condizioni ambientali in cui sono conservati i dipinti così trattati.

55 I nuovi supporti delle tele restaurate furono realizzati con pannelli di compensato marino, rinforzati con un telaio a maglia quadrata, di dimensioni di 50 × 50 cm, avanti le stesse dimensioni e sagome di quelli preesistenti. Essi sono stati progettati in modo tale che rimangano indipendenti tra loro, in modo che la rimozione dei singoli pannelli sia possibile in qualsiasi momento.

56 Informazione tratta dall'intervista dell'architetto Guido Jaccarino ai restauratori Volpin nel 1991. Comunicato stampa nr. 82 del 10 luglio 1970 della Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

57 Intervista dell'architetto Guido Jaccarino ai restauratori Volpin nel 1991.

Il restauro ha interessato anche le singolari figure sporgenti in legno ricoperto di tela, ultime superstiti di una ricchissima decorazione in rilievo **[figg. 20-25]**.

5 Conclusioni

A distanza di quasi 50 anni dalla conclusione dei lavori di restauro,[58] il soffitto appare oggi in buone condizioni di conservazione: non si notano deformazioni delle tele né sollevamenti o lacune del film pittorico. Tuttavia, la leggibilità del dipinto risulta alterata da opacizzazioni, colature e 'imbianchimenti' **[fig. 25]**, che sebbene non eccessivamente evidenti, sono sparsi in modo disomogeneo su alcune aree del soffitto. Queste alterazioni sono probabilmente riconducibili agli effetti dell'elevato tasso di umidità presente nell'aria e, soprattutto, alle prolungate infiltrazioni provenienti dalla copertura, oggi risolte. Queste ultime hanno infatti interessato il soffitto per lungo tempo e continuarono anche durante gli ultimi lavori di restauro sopra descritti. Nel 1971, infatti, Valcanover chiese ripetutamente e con forza alla Soprintendenza ai Monumenti di Palazzo Ducale di intervenire immediatamente sulla copertura della chiesa in quanto temeva che il

> differimento di tale lavoro potrebbe compromettere seriamente l'intero restauro del soffitto su tela del Fumiani nell'edificio religioso, in parte eseguito con fondi del CRIA e in parte da eseguire con i fondi del nostro Ministero.[59]

Anche questo appello restò vano, visto che molti anni dopo, nel 1997, il *Gazzettino* segnalò nuovamente che

> Il tetto è tutto malmesso, le piante crescono un po' ovunque e le numerose tegole rotte o divelte mettono seriamente a rischio la splendida volta secentesca del soffitto, eseguita interamente su tela da Gian Antonio Fumiani e restaurato solo una ventina d'anni fa.[60]

Considerata l'importanza dell'opera e le criticità emerse nel tempo, sarebbe opportuno approfondire, anche con l'ausilio di indagini diagnostico-strumentali e sistemi di monitoraggio ambientale, le caratteristiche proprie del dipinto e verificare lo stato di conservazione di tutte le sue parti costitutive, dal telaio fino agli strati sovrammessi. Questo approccio mira a individuare eventuali fattori di rischio e condizioni critiche, stabilendo anche le necessità di intervento e programmando le più idonee strategie di conservazione per restituire la corretta leggibilità dell'opera. Inoltre sarebbe necessario sostituire l'impianto di illuminazione esistente, obsoleto e inadeguato, con uno nuovo che consenta, attraverso una corretta illuminazione, adeguata alle esigenze di conservazione dell'opera, per valorizzare il soffitto e migliorarne la percezione, oltre che ad apprezzare appieno i dettagli e i colori originali.

58 I lavori terminarono nel 1976, come riportato dal *Gazzettino* l'8 maggio dello stesso anno, che vi dedicò un articolo: «Colossale lavoro a Venezia. Mille metri quadrati di pittura restaurata. Il più grande soffitto del mondo dipinto su tela, nella chiesa di san Pantalon, ha potuto essere ripristinato grazie al contributo americano».

59 Nota del 3 maggio 1971 del Soprintendente delle Regie Gallerie di Venezia Francesco Valcanover alla Soprintendenza ai Monumenti di Palazzo Ducale. Archivio storico della Direzione regionale Musei del Veneto, b. 323.

60 «Il parroco lancia l'allarme. San Pantalon, chiesa a pezzi. Mancano i soldi per il restauro» (1997). *Il Gazzettino*, 4 luglio.

Bibliografia

Binotto, M. (1980). «I dipinti nella chiesa di Ss. Filippo e Giacomo di Vicenza». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 12, 79-109.

Bisacco, A. (1933). *La chiesa di S. Pantaleone in Venezia*, vol. 12. Venezia: Grafiche Sorteni.

Brunet, E.; Marchiori, S. (2016). *La chiesa di San Pantalon a Venezia*. Venezia: Marcianum Press.

Coronelli, V. [1697] (1700). *Guida De' Forestieri Sacro-Profana Per osservare il più ragguardevole nella Città di Venezia Con la di lei Pianta per passeggiarla in Gondola, e per Terra.* Venezia: dalla Stamperia Palese MDCCCIX.

Da Canal, V. [1732] (1809). *Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Vincenzo da Canal P.V. pubblicata la prima volta nelle nozze Da Mula-Lavagnoli*. Venezia.

Da Canal, V. (1810). «Della Maniera del dipingere moderno. Memoria di Vincenzo da Canal ora per la prima volta pubblicata». *Mercurio Filosofico, Letterario e Poetico*, marzo, 1-20.

Fanello, G.A. (1837). «Descrizione della chiesa di San Pantaleone e Santa Giuliana [...]». Salsi, A., *De' Pievani della chiesa di San Pantaleone in Venezia: cenni storico-critici illustrati con note, illustrazioni, iscrizioni*, prima parte. Venezia: presso Gianbattista Merlo, 13-21.

Fossaluzza, G. (1988). «Nota su Giovanni Antonio Fumiani». *Arte Veneta*, 42, 112-18.

Longhi, R. [1946] (2024). *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*. Firenze: Abscondita.

Martinelli, D. (1704). *Il ritratto overo Le cose piu notabili di Venezia diviso in due parti. Nella prima si descrivono brevemente tutte le Chiese della Città. Nella seconda, si fa breve relazione del governo della Repubblica, delli magistrati, delle fabriche publiche e piu riguardeueli etc. Ampliato con la relazione delle fabriche publiche e private*. Venezia: presso Lorenzo Baseggio.

Niero, A. (1991). «La pietà popolare». Tramontin, S. (a cura di), *Patriarcato di Venezia*. Padova: Gregoriana Libreria Editrice.

Pedrocco, F. (2000). «Venezia». Lucco, M. (a cura di), *La pittura nel veneto: Il Seicento*, vol. 1. Edizione illustrata. Milano: Electa, 107.

Radassao, R. (1998). «Nicolò Bambini 'pittore pronto spedito ed universale'». *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 22, 131-200.

Rossetti, L. (1996). «Annotazioni su Giovanni Antonio Fumiani». *Arte Documento*, 9, 143-51.

Ton, D. (2007). «Giovanni Coli: Filippo Gherardi». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 31, 1-173.

Zanetti, A.M. (1733). *Descrizioni di tutte le pubbliche pitture della Città di Venezia e Isole circonvicine...*. Venezia: Pietro Bassaglia.

Zanetti, A.M. (1771). *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dè veneziani maesti*, Libro V. Venezia: Stamperia di Giambatista Albrizzi a San Benedetto.

Il restauro del soffitto di Giambattista Tiepolo a Palazzo Sandi: un ‘volto nuovo’ ritrovato

Giulia Altissimo
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Abstract
The contribution illustrates the restoration of the ceiling frescoed by Giambattista Tiepolo in Palazzo Sandi in Venice. It retraces the historical and documentary information on the building, the critical history of the work from stylistic and iconographic perspectives deepening its connection with the client. It also reconstructs the conservation history of the cycle, and describes the carried out intervention, which allowed the recovery of the colours hidden by previous interventions and the discovery of an unprecedented detail.

Keywords
Venice. Sandi. Giambattista Tiepolo. Frescoes. Eighteenth Century. Eloquence. Allegory. Legal profession. Portrait. Overview and critical history.

Sommario
1 Il contesto di committenza: tracce nelle fonti. – 2 La storia conservativa. – 3 L’intervento di restauro.

La sala del piano nobile di Palazzo Sandi in corte dell’Albero a Sant’Angelo, nel sestiere di San Marco, oggi sede dell’ANCE (Associazione Costruttori Edili ed Affini di Venezia e area metropolitana), presenta un complesso decorativo di notevole importanza e di rilevanza iconografica e stilistica, anche se non conservato nella sua interezza. All’ambiente, non molto ampio (10,6 × 6,65 × 5,1 m di altezza), collocato sul lato nord-orientale del salone centrale, si accede tramite una porta collocata su uno dei due lati lunghi della sala, mentre su quello opposto si aprono cinque finestre che affacciano sul rio **[figg. 1-2]**.

Il soffitto venne affrescato da Giambattista Tiepolo alla metà del terzo decennio del Settecento con episodi mitologici legati al tema del potere dell’eloquenza (come si vedrà in dettaglio più avanti), mentre immediatamente al di sotto, nella guscia di raccordo tra pareti e soffitto, si trova un fregio monocromo dipinto, fortemente chiaroscurato e dalle cromie cupe in netto contrasto con la decorazione del soffitto, dalla critica ormai concordemente ricondotto a Niccolò Bambini,[1] che si snoda come un bassorilievo antico, raffigurante una teoria di belve e figure umane in lotta tra loro, personaggi ferini, mostruosi, centauri in battaglia, in una serie continua di immagini che evocano il dispiegarsi di forze legate a istintività, ferocia e violenza. Il fregio, realizzato con una tecnica denominata *marouflage*, ovvero tramite tele dipinte a olio e fissate alla parete per mezzo di colla e chiodature, è stato sottoposto a un intervento di manutenzione conservativa terminato nel 2020 a opera dell’Istituto Veneto per

1 Recentemente Pavanello (2022, 519-20) ha supposto che si possa trattare di due fregi diversi riutilizzati e ricomposti.

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 1
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-896-5
ISBN [print] 978-88-6969-897-2

Submitted 2024-08-29
Published 2024-12-19

© 2024 Altissimo
CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-896-5/007

i Beni Culturali, con la Direzione Lavori dell'arch. Federica Restiani e la Direzione Tecnica di cantiere del restauratore Jean Pierre Zocca.[2]

La decorazione della sala era completata da tre tele dello stesso Tiepolo, raffiguranti *Ulisse scopre Achille tra le figlie di Diomede, Ercole e Anteo e Apollo che scortica Marsia*, e da due dipinti attribuiti a Nicolò Bambini, *Coriolano persuaso dalla moglie e dalla madre rinuncia a combattere contro Roma e Le tre Grazie, Venere e Mercurio,*[3] fino agli anni Venti del Novecento conservati in loco e in quel periodo trasferiti presso Villa Piovene Porto da Schio a Castelgomberto (VI);[4] dai primi anni 2000 il complesso delle cinque opere è esposto a Roma nella hall del Rome Cavalieri – A Waldorf Astoria Hotel, dove è pervenuto a seguito di acquisto presso un'asta Sotheby's (*Importanti dipinti antichi*, 30 maggio 2006, lotto 61).[5]

Come ripetutamente segnalato dagli studiosi che si sono occupati di Palazzo Sandi, la prima attestazione, pur parziale, degli apparati decorativi a opera di Tiepolo è quella di Vincenzo Da Canal, che nella *Vita di Gregorio Lazzarini* (1809) attribuisce a Giambattista «il soffitto della sala in quattro storie indicanti la eloquenza sotto altri jeroglifici [sic]. Vi fece pure un quadro a olio con Ulisse, che discopre Achille fra le vergini figliuole di Diomede; opera assai bella per le graziose idee di quelle femmine, e per la disposizione della storia» (XXXIII-XXXIV). A questa citazione risale quindi anche una prima individuazione della tematica iconografica degli affreschi. È Moschini, nel 1815, a ricordare come il palazzo fosse stato «alzato l'anno 1721 dal nobil uomo Tommaso Sandi con il disegno e sotto la direzione di Domenico Rossi, dove Giambattista Tiepolo simboleggiò a fresco in più comparti la Eloquenza» (Moschini 1815, 603).[6]

La prima identificazione degli episodi raffigurati nell'affresco si deve, agli inizi del Novecento, a Sack (che pure lamentava l'impossibilità di ottenere una riproduzione fotografica della sala): lo studioso riconosce nei quattro comparti del soffitto altrettanti temi della mitologia antica legati al potere della persuasione, identificandoli come Anfione che costruisce le mura di Tebe con il suo canto, Orfeo che richiama Euridice dall'Ade, Ercole con i Cercopi incatenati e Perseo a cavallo di Pegaso che combatte l'Idra (solo l'ultima iconografia da lui suggerita si rivelerà poi errata). Sack colloca cronologicamente l'esecuzione degli affreschi almeno al 1725, ancorandoli alla conclusione dell'edificazione del palazzo (dato non specificato nei contributi precedenti)[7] e menziona anche le tre tele tiepolesche che ornavano le pareti (Sack 1910, 153 nrr. 40-3).[8]

È però Antonio Morassi, nei primi anni Quaranta del Novecento, a pubblicare per la prima volta gli affreschi in un ampio contributo, corredato da immagini di dettaglio grazie

2 Il gruppo di lavoro che per la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna ha svolto l'alta sorveglianza sui lavori era composto dalla dott.ssa Maria Cristina Dossi e dalla funzionaria restauratrice Ileana Della Puppa. Per il fregio, che non può essere trattato diffusamente in questo contributo, si vedano in particolare Aikema 1986; Horning 1992; Knox 1993; Radassao 1998. Il fatto che la tecnica utilizzata consentisse di lavorare le tele in bottega anziché in loco avrà certamente costituito un notevole vantaggio logistico e operativo, posto che la datazione degli apparati decorativi in rapporto al palazzo è compressa in pochi anni, come si specificherà meglio più avanti. Analoga combinazione di apparati decorativi (affreschi e dipinti a olio) era presente anche a Ca' Dolfin, dove intervennero sempre Tiepolo, tra 1726 e 1729, e Bambini).

3 Se le tre tele tiepolesche sono generalmente considerate coeve alla decorazione del soffitto, maggiormente discussa è la datazione dei dipinti di Bambini; cf. Pavanello 2022, 519-20, che ritiene di assegnare il Coriolano a Giovanni, figlio di Nicolò.

4 I dipinti ritenuti di mano di Nicolò Bambini vennero identificati come provenienti dal Palazzo e a lui attribuiti da Aikema; la provenienza di tutte e cinque le tele venne confermata allo studioso dall'allora proprietario (1986, 167). Nel 1929 il dipinto con *Ulisse scopre Achille* viene presentato da Giuseppe Fiocco come «saggio, quasi ignoto ai più [...] che da poco ha lasciato il palazzo Sandi Porto in corte dell'Albero [...] dipinto passato nella villa del Conte Giovanni da Schio a Castelgomberto» (cf. Fiocco 1929, 538). Sulle tele cf. anche Christiansen 1996, cat. 9a-b, 76-82. Sul sito web dell'ANCE è possibile effettuare un 'tour virtuale' della sala con le tele nel loro contesto originario: https://www.affrescovenezia.it/TourVR/tourVR.html.

5 I dipinti vennero acquistati dal titolare dell'hotel Angelo Guido Terruzzi; il gruppo è stato dichiarato nel 2005 «ciclo unitario di eccezionale interesse storico-artistico» con Decreto Ministeriale.

6 Secondo Elena Bassi, la citazione di Moschini rappresenta un'anomalia, posto che di solito l'autore «non ricorda l'attività degli architetti se non per le costruzioni importantissime», e può suggerire l'ipotesi che «il costruttore abbia coordinato anche l'attività del pittore, come unico *deus ex machina*» (Bassi 1980, 428; cf. anche Bassi 1962, 227). Pietro Selvatico accennò con toni sprezzanti alla costruzione, scrivendo a proposito di Domenico Rossi: «Due palazzi sappiamo architettati da questo povero artista, quello Sandi in corte dell'Albero, murato nel 1721, che non merita commento, e quello Corner della Regina sul gran Canale eseguito nel 1724» (Selvatico 1847, 434).

7 Su questo aspetto cf. anche Pedrocco 1996, 45.

8 L'anno precedente anche Pompeo Molmenti aveva brevemente citato la campagna decorativa del Tiepolo in Palazzo Sandi, limitandosi però a riportare le notizie del Da Canal (Molmenti 1909, 54), e citando peraltro gli affreschi come distrutti, a riprova della difficoltà di accesso e verifica effettiva della loro esistenza e stato di conservazione.

Figura 1 Palazzo Sandi, prospetto su corte dell'Albero, 1721-24 ca. Venezia. © Autrice

Figura 2 Palazzo Sandi, vista della sala con il soffitto decorato da Giambattista Tiepolo e il fregio di Nicolò Bambini, Venezia. © ANCE Venezia

all'intervento dell'allora Soprintendente ai Monumenti di Venezia Ferdinando Forlati, che fece eseguire le fotografie e le mise a disposizione dello studioso (all'epoca il palazzo era già sottoposto a tutela, giacché il vincolo risale al 12 febbraio 1926). Morassi precisa la datazione proposta da Sack, ancorando gli affreschi al 1725, se non al 1723-24, ricordando come nel 1726 Tiepolo si fosse ormai già spostato a lavorare a Udine. Dal punto di vista iconografico, lo studioso legge i quattro episodi raffigurati ai rispettivi lati del soffitto come una rappresentazione della *Forza dell'Eloquenza*, riproponendo le identificazioni dei soggetti già rilevate da Sack; segnala inoltre la raffigurazione, al centro del soffitto, di Minerva, protettrice delle arti, con Mercurio. Infine, menziona anche le tre tele un tempo presenti sulla parete principale della sala e il fregio del cornicione, a suo avviso attribuibile «ad altro artista ancora molto inceppato nella tradizione del Seicento» (Morassi 1942, 91 nota 22). Pochi anni dopo Ivanoff raccoglie la suggestione di Morassi proponendo di assegnare il fregio a Nicolò Bambini, con un'intuizione poi sostanzialmente confermata dalla critica, già suggerendo la lettura dicotomica tra i due sistemi decorativi, con il singolare fregio volto a illustrare una sorta di evocazione dell'esplosione caotica di bassi istinti ferini in contrapposizione alla luminosa, armonica radiosità della figurazione del soffitto, evocazione della «azione civilizzatrice delle Arti e delle Scienze: la Poesia (Orfeo), la Musica (Amfione), l'Eloquenza (Mercurio) e la Filosofia (Minerva)» (Ivanoff 1951, 70).

Un ulteriore importante tassello nello studio dell'affresco è offerto nuovamente da Morassi, che pubblica un modelletto a olio su tela realizzato da Tiepolo e conservato allora in collezione privata a Zurigo (oggi parte delle raccolte della Courtauld Gallery di Londra) **[fig. 3]**, che mostra come nella pittura murale l'artista abbia apportato significative modifiche al progetto, variando la disposizione degli episodi. Mentre la scena di Anfione rimane in posizione chiave, la raffigurazione di Perseo (ancora identificato come tale) viene spostato dal lato destro a quello sinistro, l'episodio dedicato a Orfeo viene reso più complesso, mentre Ercole con i Cercopi risulta traslato dal lato lungo al lato corto della sala; viene inoltre evidenziato, nella versione a fresco, il gruppo centrale di cui è accresciuto l'aspetto trasparente e luminoso, a enfatizzare il senso atmosferico dello spazio nel soffitto (Morassi 1955b, 4).[9] È in questa sede, proprio a causa delle profonde differenze tra il modello e la realizzazione finale, che lo studioso avanza per la prima volta l'ipotesi che nell'episodio di Ercole con i Cercopi si debba riconoscere un rifacimento a opera dello stesso Tiepolo, collocabile cronologicamente dopo

9 Sul modello cf. anche Ton in Pavanello 2010, cat. 54.

Figura 3
Giambattista Tiepolo, *Allegoria del potere dell'eloquenza*. 1725 ca. Bozzetto per il soffitto di Palazzo Sandi, olio su tela, 49,2 × 70,8 cm. Londra, Courtauld Gallery Collection. © The Courtauld

Figura 4
Giambattista Tiepolo, *Ercole e i Cercopi*. Dettaglio. Venezia, Palazzo Sandi. © Lithos Srl

il suo ritorno da Würzburg, ovvero post 1753, poiché quest'area non presenta il vigoroso gioco di contrasti chiaroscurali e le sinuose modulazioni di contorno che caratterizzano gli altri episodi, bensì una tonalità complessiva chiara, trasparente, un disegno più compiuto e nervoso, corrispondente allo stile «classico» che Tiepolo adottò verso la metà del secolo. Lo studioso individuava le suture tra le due fasi, rilevabili in corrispondenza della schiena dello schiavo seminudo, e poi sviluppate con una linea orizzontale fluida sopra la testa di Ercole, per poi scendere verso il basso (Morassi 1955b, 7) **[fig. 4]**.[10]

La corretta individuazione delle quattro scene dell'affresco viene suggellata in un successivo contributo di Morassi, che rettifica l'iconografia dell'episodio un tempo individuato come Perseo e Pegaso, ora descritto correttamente come «Bellerophon killing Chimera» (Morassi 1962, 60).[11]

Nel suo contributo pubblicato su Arte Veneta nel 1986, Bernard Aikema torna sul complesso decorativo del salone di Palazzo Sandi presentando per la prima volta le fotografie del

10 Morassi motiva tale rifacimento con probabili danni intervenuti al soffitto, forse legati all'umidità. Forse non si può escludere che la circostanza del nuovo intervento sul soffitto sia legata al matrimonio tra Tommaso Sandi junior (figlio di Vettore) ed Elena Flangini, avvenuto nel 1755.

11 Lo studioso sottolinea come quello di Palazzo Sandi sia il primo ampio affresco realizzato da Tiepolo in un edificio privato; Barcham (1997, 644) lo definisce una «pietra miliare», in ragione della rarità delle decorazioni a soffitto con tecnica a fresco nella città lagunare, e sottolineandone il debito con la volta del salone di Palazzo Medici-Riccardi a Firenze, affrescata da Luca Giordano nel 1682. L'impresa tiepolesca è menzionata anche in Morassi 1955a, 11. Iconografia degli episodi, datazione al 1724-25 e rifacimento della scena con Ercole e i Cercopi appaiono consolidati nella scheda del Palazzo pubblicata in Pallucchini 1968, 89 nrr. 32-3.

fregio sottostante, di cui conferma l'attribuzione a Nicolò Bambini, ritenendolo eseguito in contemporanea alla decorazione del soffitto.[12] Per primo lo studioso si sofferma sul contesto di committenza del palazzo e degli affreschi, legando l'episodio decorativo alla volontà di Tommaso Sandi di celebrare il matrimonio del figlio Vettore con Elisabetta Donà (nozze importanti poiché legarono i Sandi con una famiglia di antica stirpe), che avvenne però non nel 1724 come da lui sostenuto, bensì dieci anni dopo; il legame con le nozze induce Aikema a leggere gli episodi del soffitto come una *exhortatio ad virtutem* del padre Tomaso al figlio ventunenne Vettore, esemplificata dalla presenza centrale delle due figure di Mercurio, dio dell'Eloquenza, e Minerva, dea della Saggezza (portatrice di virtù). Degli episodi ai quattro lati del soffitto, Orfeo e Anfione alluderebbero all'eloquenza in senso lato, non essendo relazionate direttamente con la voce umana, mentre il tema di Ercole e i Cercopi è direttamente esemplificativo di essa;[13] infine, Bellerofonte costituirebbe un noto *exemplum virtutis* (Aikema 1986, 168-9).[14] Secondo questa lettura, il contrasto con il fregio del Bambini, caratterizzato da figure mostruose e scene di violenza, avrebbe la funzione di accentuare «il valore della vittoria riportata dalla civiltà della parola e della virtù in generale sul caos primitivo» (170).

La lettura dettagliata dell'iconografia degli episodi raffigurati negli affreschi e della sua relazione con la volontà della committenza si sostanzia a partire dagli anni Novanta del Novecento.

Knox presenta l'affresco di Tiepolo come «a monument to the forensic skills of Vettor and Tomaso Sandi», e ricostruisce le fonti iconografiche degli episodi (Knox 1993, 135 ss.). Nell'opera *Imagini delli Dei de gl'Antichi* di Vincenzo Cartari (prima edizione Venezia 1556),[15] Minerva e Mercurio sono raffigurati in un'incisione quali dio dell'eloquenza e dea della prudenza e inventrice delle arti buone, «dinotante esser necessario la Eloquenza, & la Prudenza esser congionte insieme, se devono giovare le parole alle operazioni humane» (Cartari 1647, 189). Per quanto riguarda la scena di cui è protagonista Anfione (che Knox ritiene, sulla scorta di Pigler, unica rappresentazione del soggetto nella pittura italiana; cf. Pigler 1956, 2: 22, 84), la fonte iconografica principale è individuata nelle *Imagines* di Filostrato, ma la chiave di lettura è rinvenuta nella *Iconologia* di Cesare Ripa, che «per la figura d'eloquenza» dispone di dipingere

> Anfione, il quale con il suono della Cittara, & con il canto si veda, che tirò a sé molti sassi, che saranno sparsi in diversi luoghi. Ciò significa, che la dolce armonia del parlare dell'Eloquenza persuade, & tira a sé gl'ignoranti, rozzi, & duri huomini, che qua & là sparsi dimorano, & insieme convenghino, & civilmente vivino. (Ripa 1645, 176)

Sempre da Cartari è tratta invece la figurazione di Ercole e i Cercopi, illustrata in un'incisione accompagnata dal testo «Imagine di Hercole appo Francesi da loro tenuto Dio della eloquenza, & dell'essercitio, qual fu da alcuni tenuto anco per Mercurio, & questa imagine dinota a forza, & disciplina militare, massime in vecchi Capitani, & consumati oratori» (Cartari 1647, 181) **[fig. 5]**. In un altro passo Ercole viene descritto, con riferimento a un passo di Luciano, come un vecchio

12 Viene inoltre precisata la probabile collocazione originaria delle tele un tempo alle pareti, grazie alla presenza tuttora in situ delle cornici a stucco che inquadravano la decorazione pittorica, la cui distribuzione e misure suggeriscono quindi che dei tre quadri del Tiepolo, quello grande fosse collocato sulla parete di sinistra entrando, mentre i due più stretti negli spazi adiacenti della parete d'ingresso (Aikema 1986, 167). Secondo Knox (1991, 304), nella decade 1716-26 i contatti tra i due artisti sono evidenti, tanto da far supporre che in questi anni il giovane Tiepolo sia stato 'adottato' dal più anziano artista e dai suoi mecenati, mentre Aikema (1986, 171 nota 8) ritiene che Palazzo Sandi costituisca il primo e forse unico esempio di una collaborazione diretta fra i due pittori. Sulle tele cf. anche Barcham 1997, 645.

13 Secondo le fonti, i Cercopi erano banditi che tentarono di derubare Ercole addormentato; scoperti, furono legati dall'eroe, che però fu successivamente indotto a liberarli per i loro motti divertenti.

14 Tale lettura, ripresa anche da Gemin e Pedrocco (1993, 245 nr. 65) sarebbe confermata dalle tematiche delle tele alle pareti: i due grandi quadri aventi come soggetto Coriolano e la storia di Achille e Ulisse rappresenterebbero rispettivamente un'allusione alla forza dell'eloquenza e un'esortazione alla virtù. I dipinti di piccolo formato ripeterebbero lo schema: Apollo e Marsia come allegoria dell'eloquenza, Ercole e Anteo illustrazione di un episodio avente come protagonista un eroe virtuoso. Per Mariuz, la tela con Apollo e Marsia alludeva «alla supremazia della poesia e dell'eloquenza ispirata su quella scaturita meramente dal senso», mentre *Ercole che soffoca Anteo* «alla vittoria della forza virtuosa sulla forza bruta» (Mariuz 1990, 32).

15 Nel suo contributo dedicato in particolare all'iconografia dell'episodio di Bellerofonte, Piai (1996, 169) richiama le altre edizioni, ovvero quella del 1571, la ristampa del 1615 e infine quella del 1647 per i tipi del Tomasini, «con le aggiunte di Lorenzo Pignoria e un più abbondante apparato figurativo di Cesare Malfatti», ritenendo che «quasi sicuramente fu usata quest'ultima» come ispirazione per il programma iconografico.

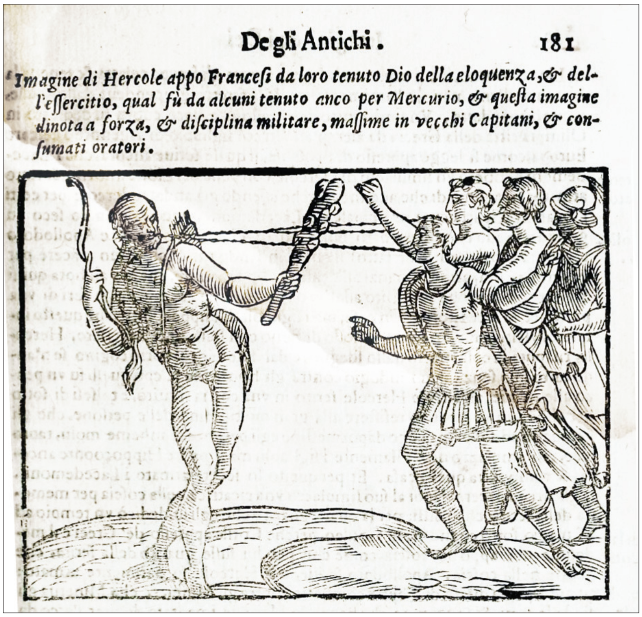


Figura 5 *Imagine di Hercole appo Francesi [...]*, incisione da *Imagini delli dei de gl'antichi di Vincenzo Cartari reggiano, in Venetia, presso il Tomasini* (Cartari 1647, 181)

Figura 6 *Imagine della Sfinge Thebana superata da Edipo, et della Chimera Licia superata da Bellerofonte [...]*, incisione da *Imagini delli dei de gl'antichi di Vincenzo Cartari reggiano, in Venetia, presso il Tomasini* (Cartari 1647, 158)

> vestito di una pelle di Lione, & che nella destra teneva una mazza, & un'arco nella sinistra; gli pendeva una faretra da gli homeri, & haveva allo estremo della lingua attaccate molte catene di oro, e di argento sottilissime, con le quali ei si traheva dietro per le orrecchie una moltitudine grande di gente, che lo seguitava però volontieri. Facile cosa è da vedere, che questa imagine significa la forza della eloquenza, la quale davano quelle genti ad Hercole. (Cartari 1647, 180)

Doppia suggestione testuale per l'episodio di Bellerofonte: se per Knox è ancora Cartari la fonte per l'episodio in cui l'eroe sconfigge la Chimera, illustrato in un'incisione dedicata alla «Chimera Licia, superata da Bellerofonte, qual fù un monte della Licia pieno di feroce animali, & deserto; da Bellerofonte ridotto à coltura, & habitale» (Cartari 1647, 158) [fig. 6], Mariuz ricorda come anche Ripa menzioni il mito come esemplificazione della virtù ([1998] 2008, 433).[16] Piai (1996) si sofferma in particolare sulla variazione dell'arma in mano a Bellerofonte tra la versione del modelletto e quella a fresco, sottolineando come il passaggio dal ramo spezzato raffigurato nel bozzetto[17] alla lancia presente nell'affresco fosse dettato dall'esigenza, probabilmente manifestata dalla committenza, di una raffigurazione più fedele al dettaglio del racconto mitologico, secondo cui l'eroe riuscì a sconfiggere la Chimera dotando la propria lancia di una punta di piombo, destinata a fondersi tra le fiamme scaturite dalle fauci del mostro, così uccidendolo. Ulteriore elemento che sottolineerebbe la volontà di attenersi al racconto mitologico è la raffigurazione dello sperone roccioso, allusivo al «monte della Licia pieno di feroci animali, & deserto», in qualche modo «civilizzato» da Bellerofonte. Essendo stato favorito dalla benevolenza di Minerva, dea della Prudenza, l'eroe incarnerebbe quindi l'esemplificazione di questa virtù, che Piai sottolinea quale prerogativa essenziale dell'uomo di legge («*juris prudentia*, appunto…»). Il tema del soffitto, secondo lo studioso, potrebbe dunque fregiarsi del titolo *L'Eloquenza e la Prudenza giovano alle azioni umane* oppure *Il potere delle Virtù dell'intelletto*.

Parallela alla Chimera si presenta la figura di Cerbero nell'episodio di Orfeo: il tema sotteso è l'influenza civilizzatrice della musica-eloquenza contro la forza bruta. Sotto questo profilo,

16 «Per la Chimera allegoricamente, s'intende una certa multiforme varietà de' vitij, la quale uccide Bellerofonte, il cui nome dall'Etimologia sua vuol dire occisione de i vitij, & l'Alciati nelli suoi Emlemi così dice. "Et Lycij potuit sternere monstra soli. Sic tu Pegaseis vectus petis æthera pennis. Consilioque; animi mostra superba domas". Mostrano i detti versi, che col consiglio, con la virtù, si supera la Chimera, cioè i superbi mostri de' vitij. Giovane e bello si dipinge, perciò che bellissima è veramente la virtù, è proprio suo di attrahere a sé gl'animi, & all'uso suo congiungerli» (Ripa 1645, 672-3).
17 Elemento che Levey segnala come derivata dagli Emblemata di Alciati; cf. Levey [1986] 1988, 24, 26.

il fregio monocromo di Bambini va letto, secondo Knox, come *L'era dei giganti*, in una sorta di estrema contrapposizione al concetto di età dell'oro, ovvero come rappresentazione di una condizione primordiale di caos e violenza dalla quale l'umanità è stata riscattata grazie all''eloquenza' di Minerva e Mercurio. L'intero programma decorativo sarebbe dunque finalizzato a celebrare la funzione civilizzatrice del linguaggio (in particolare nella sua più alta espressione, l'eloquenza), non meno prezioso della nobiltà, in una trasfigurazione classico-mitologica dei più alti fondamenti della professione dei committenti.[18]

Consolidato il complesso delle fonti testuali e figurative sotteso agli episodi mitologici raffigurati nell'affresco, il legame dei significati iconografici con il contesto di committenza viene approfondito in un contributo di Denis Ton, che affronta in particolare le speculazioni storico-filosofiche di Vettore Sandi. Secondo Ton, il programma iconografico implica una concezione della vicenda umana come una «progressione successiva di stadi, nell'ambito di una concezione evolutiva della storia» (Ton 2004, 111-12), che dallo stadio primitivo e bestiale (rappresentato dal fregio di Bambini) si evolve nelle forme della civilizzazione. Tale visione sarebbe legata alle speculazioni di Giambattista Vico, che ebbero particolare diffusione a Venezia, e in cui le figure di Orfeo e Anfione compaiono citate esplicitamente quali «poeti teologi», ovvero coloro che per primi imposero le leggi civili agli uomini. Consapevole che legare il programma iconografico del soffitto alla prima edizione della Scienza nuova di Vico (1725) porrebbe insuperabili problemi cronologici per l'affresco, Ton segnala come tali tematiche compaiano sin dall'opera vichiana *Diritto universale* (1720-22), «sostanzioso abbozzo in latino del successivo testo più famoso», già noto a Venezia negli anni in cui Tiepolo lavorò agli affreschi; inoltre, estratti delle orazioni inaugurali tenuti da Vico a Napoli alla cattedra di eloquenza, in cui erano presenti richiami a Orfeo e Anfione, vennero pubblicati già all'inizio del secondo decennio del Settecento nel Giornale dei Letterati. Se alla luce di questa visione giuridico-filosofica Orfeo e Anfione appaiono come primi legislatori della storia, anche Ercole gallico compare nel *Diritto Universale* come simbolo dell'ammaestramento degli uomini per mezzo delle parole della legge; mentre Bellerofonte è indicato come «Hercules alter», simbolo di saggezza e prudenza (Ton 2004, 117). La scelta di raffigurare Orfeo non nell'atto di addomesticare le fiere con la musica bensì nel tentativo (poi fallito) di riscattare Euridice dall'Ade, sarebbe funzionale a illustrare la sconfitta conseguente all'abbandono della percezione intellettuale del mondo e al cedimento alla natura sensuale, visti come rinuncia a lasciarsi guidare dalla sapienza di Minerva e Mercurio.

Secondo Ton, questa ricostruzione della genesi del programma iconografico dovrebbe indurre a riconsiderare il ruolo della figura dei committenti, assegnando un peso più significativo, anziché a Tommaso, a Vettore,[19] che sarà autore, più tardi, della ponderosa opera *Principi di storia civile della Repubblica di Venezia dalla sua fondazione sino all'anno del N.S. 1700* (apparsi presso Coleti, in sei volumi, fra 1775 e 1756) e del suo seguito, *Principi di storia civile della Repubblica di Venezia dalla sua fondazione dall'anno del N.S. 1700 sino all'anno 1767* (tre volumi, 1769-72), che riflettono esplicitamente le teorie vichiane. Lo studioso ipotizza che la commissione potesse essere legata all'avvicendamento, avvenuto nel 1726, tra padre e figlio come avvocati per le Corti di San Marco; obiettivo del programma iconografico sarebbe quindi l'evocazione dell'esercizio dell'oratoria e della giurisprudenza come fondamento della civiltà umana, in una sorta di nobilitazione «originaria, primordiale» (Ton 2004, 120) della giurisprudenza, e quindi dell'avvocatura esercitata attraverso l'uso della parola.

Converge con la lettura di Ton l'analisi quasi contemporanea di Drew Armstrong (2005), che sostanzia l'interpretazione del programma decorativo anche con implicazioni politiche, ovvero una celebrazione della società aristocratica e oligarchica veneziana come la migliore delle forme di governo, realizzata all'insegna dei valori cristiani (Vico descrisse Venezia come una comunità cristiana di ottimati).[20] Secondo questa lettura, i cambiamenti tra il primo

18 Secondo Höppner (2008, 187), la scelta di affiancare all'affresco un fregio su tela, che si richiamava a una tecnica comunemente usata in epoca rinascimentale, era dovuta all'intento di «stemperare» la recente acquisizione del titolo nobiliare esibendo una sorta di patente di antichità attraverso l'uso di una tecnica tradizionale; sul punto cf, anche Tillmann 2014, 137, che tratta anche dell'iconografia delle decorazioni (69-71, 136-7, 255-8, 344).

19 Ipotesi con cui concorda anche Pavanello 2022, 1, 2: 517.

20 Drew Armstrong approfondisce la lettura iconografica degli affreschi istituendo una relazione tra gli episodi e le epoche della storia, in accordo con l'interpretazione della mitologia greca proposta da Vico nel secondo volume del Diritto universale: gli affreschi rappresenterebbero dunque le tre epoche della storia umana successive al diluvio universale, ovvero il sorgere dell'umanità dal caos e dalla bestialità (incarnati da Belleforonte e la Chimera, tema che allude alla creazione

modello e l'affresco finale sono dovuti proprio alla necessità di adattare il programma iconografico all'interpretazione della costituzione veneziana elaborata da Vettore Sandi.[21]

1 Il contesto di committenza: tracce nelle fonti

I due personaggi appartenenti alla famiglia Sandi citati dalla critica come committenti dell'affresco, Tomaso e Vettore, raccoglievano entrambi un'antica eredità professionale, poiché già le generazioni precedenti si distinguevano nell'attività dell'avvocatura: si legge nelle fonti che la famiglia dall'originaria Feltre passò «à soggiornare in Venezia, et applicatasi al Foro, Vittore Sandi, Avocato Celebre, con forte Oratoria, acquistò ricchezze tale, che gli diedero il modo di [...] fare acquisto della Nobiltà Patria» nel 1685, versando la somma di centomila ducati.[22]

Tomaso (figlio del Vittore che acquisì il titolo patrizio), nato nel 1674, fu eletto nel 1712 Avvocato per le Corti di San Marco, divenne nel 1726 Avogadore fiscale e coronò la sua carriera diventando nel 1732 Avogadore di Comun, incarico mantenuto sino alla sua morte nel 1743.[23]

Dal suo matrimonio, nel 1702, con Chiara Nosadini (di famiglia di recente nobiltà, parimenti dedita all'attività forense) nacque, il 31 agosto 1703, Vettore, il quale – unico tra i fratelli Giovanni Battista, Santo e Maria a seguire la carriera del padre – divenne Avvocato per le Corti di San Marco nel dicembre 1726 – ovvero nello stesso momento in cui il padre Tomaso lasciava la medesima carica per accedere a quella di Avogadore fiscale – rimanendo in tale ufficio fino al 1769. Vettore si sposò nel 1734 con Elisabetta Donà, che poco dopo aver partorito il figlio Tommaso, nell'aprile 1735, muore a soli venticinque anni; venne eletto, come il padre, Avvocato fiscale (1770), carica che ricopre fino alla morte avvenuta il 16 giugno 1784 (Dalla Colletta 1995, 30-1).

La capacità oratoria nell'esercizio dell'avvocatura richiama una peculiarità tutta veneziana nello svolgimento di quest'attività, che risultava imperniata più sull'oralità che sulla scrittura;[24] proprio Vettore Sandi scriveva, nei *Principi*, «singolare [...] è la maniera di esercitar l'avvocatura in Venezia; eseguendosi con la parola o sia con orazione, non in iscritto per allegazioni a guisa di quasi tutte le altre nazioni europee», presentando «l'oralità della disputa come una 'consuetudine forense' derivata direttamente dai Greci e dai Romani» (35). Dalla Colletta segnala inoltre come Sandi veda unite, nella figura dell'avvocato, le due funzioni del «giureconsulto» e dell'«oratore legale», e come egli individui le due doti fondamentali rispondenti alla vera natura dell'avvocatura veneziana nell'«essere 'buono' (ove la bontà è spunto per frequenti riferimenti a Cicerone e al giuramento prestato dagli avvocati di non intraprendere liti ingiuste) e 'perito nel dire'» (37). Sandi nel testo affronta il diritto di natura quale «base necessaria di una adeguata preparazione giuridica», su cui innestare «lo studio del diritto romano e comune per cimentarsi poi [...] in quello delle leggi veneziane»; lo scrittore cita inoltre la lettura dei testi classici «aiutata dalla storia e dalla varia erudizione [...] ricevendo dalla filosofia supplementi e sussidi» (38-9).

Se dunque la conoscenza della posizione filosofico-ideologica di Vettore Sandi rende attuale l'interrogativo su quale possa essere stato il suo ruolo nell'ideazione del programma iconografico degli affreschi, un altro fronte su cui si è ritenuto utile tentare qualche affondo

dei primi insediamenti), la costruzione dei primi governi aristocratici basati sulle leggi naturali dettate dalla Provvidenza (a cui rimandano gli episodi di Ercole gallico e Anfione, a simboleggiare la fondazione delle prima comunità di ottimati), e la risoluzione dei primi conflitti tra i due ordini della società (cui rimandano le figure di Minerva e Mercurio); cf. Armstrong 2005, 651 ss., anche per l'illustrazione del significato delle tele un tempo presenti nella sala alla luce della medesima chiave di lettura. Entrambe le interpretazioni sono ricordate anche da Pavanello 2022, 518.

21 Secondo lo studioso, che interpreta l'episodio di Orfeo in modo analogo a Ton, nel passaggio all'affresco l'enfasi su Eros aveva lo scopo di sottolineare il potere della fede e le conseguenze negative della cupidigia (1995, 660).

22 Dalla Colletta 1995, 18, che riporta come secondo le fonti Vettore fosse dotato di «facile parola e acuta penetrazione»; cf. Capellari Vivaro, G.A., *Campidoglio Veneto, in cui si hanno l'armi, l'origine, la serie de gl'huomini illustri et gli Albori della Maggior parte delle Famiglie, così estinte, come viventi, tanto cittadine quanto forastiere, che hanno goduto e che godono della Nobiltà Patritia di Veneti*a. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, codd. It. VII, 15-18 (=8304-8307), vol. 4, f. 46*r* (https://bibliotecanazionalemarciana.cultura.gov.it/manoscritti/HTM/Campidoglio.htm#PagineAccessorie); nel manoscritto è riportato il testo della supplica che Vittore Sandi presentò al Maggior Consiglio, con relativo esborso di ducati, per l'ascrizione alla nobiltà cittadina.

23 Per questi e altri dati biografici citati nel presente contributo, si rimanda al testo di Dalla Colletta 1995; cf. anche Rossetto 2017.

24 «Facile parola e acuta penetrazione» erano riconosciute dalle fonti al nonno di Vettore, suo omonimo (Dalla Colletta 1995, 19).

è quello documentario, che tuttavia ha offerto solo qualche labile indizio in merito ad alcune iniziative della famiglia nell'area del Palazzo nei primi anni Venti.

Aikema (1986, 171 nota 10) scrive che l'edificio fu comprato da Vettor Sandi nel 1665 da Antonio q. Gregorio Barbarigo, facendo riferimento a un manoscritto conservato nella Biblioteca del Museo Correr.[25] La lettura del documento citato presenta tuttavia alcuni dati da valutare attenzione, poiché definisce la transazione come una «concession usufruttuaria» da parte del nobile Antonio del fu Gregorio Barbarigo a Vettore Sandi, di «carratti vintiuno del corpo de carratti vintiquattro», di uno stabile «situato in questa città nel confin di Sant'Angelo in calle detta delli Avvocati, nel quale al presente detto Sig. Sandi abita».[26] Tale concessione era stabilita fino alla morte di Vettore e per i successivi cinque anni; in cambio, Barbarigo consegnava a Sandi tremiladuecento ducati. Il contratto stabiliva altresì che terminato il «godimento» della reciproca concessione, si dovesse provvedere alla parimenti reciproca restituzione del denaro agli eredi Sandi e dello stabile ai Barbarigo.[27] Un documento del dicembre 1689 attesta poi come lo stesso Antonio Barbarigo affittasse al nobile Domenico Peretti, avvocato, una «casa posta in Contrà di S. Angelo in calle dell'avvocati, era per avanti habitata dal quondam N.H. Vettor Sandi, in due appartamenti, cioè uno sopra Canal Grande, l'altro sopra il Rio».[28]

Un utile elemento conoscitivo dell'articolazione degli edifici della corte dell'Albero è offerto dalle schede di ricerca storica conservate presso l'Archivio Catalogo della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, lavoro preliminare alla redazione della poderosa catalogazione dei settori urbani di Venezia, che condensa le ricche informazioni offerte dalla documentazione dei Savi alle Decime conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia. La scheda dedicata a calle e corte dell'Albero[29] rileva come nel 1661

> il livello qualitativo della zona [...] può essere definito popolare; le case d'affitto che non superano i 20 ducati sono 9 su 16, mentre le restanti variano da 24 a 32 ducati di rendita [...]; in questo contesto si distacca un'unica unità di rendita più elevata: è la casa d'affitto di Domenego Priuli che a questa data vale 155 ducati.[30]

Ancora nel 1712, «tranne gli stabili di proprietà Bollani [...] e Minio-Rubbi» (rispettivamente da 103 e 100 ducati di rendita), «le restanti unità corrispondono a case d'affitto in parte di livello popolare». Nel 1740 «sono due gli stabili censiti con rendita elevata: la casa d'affitto di Antonio Bollani [...] e quella di proprietà Minio-Rubbi». Per il resto l'unico insieme di stabili relativi a corte dell'Albero è di livello qualitativo medio [...]. L'elemento architettonico più rilevante è a questa data il palazzo Sandi [...] che si affaccia anche sull'omonimo canale. Qui è catasticato come casa per uso proprio dal NH Tomaso Sandi».

Per quanto riguarda possibili fonti documentarie circostanziate, Favilla e Rugolo hanno reso noto un interessante documento del 1722 in cui si legge come i Giudici del Piovego abbiano concesso licenza a «mastro Valentin Sardi murer» di ricostruire «dalle fondamenta la facciata di un casa posta a Sant'Angelo in corte dell'Albero» di proprietà del «nobil huomo eccellenza Sandi» (Favilla, Rugolo 2009, 203, con segnatura).

25 Così è descritto l'atto nello schedario manoscritti: «Sandi Vettore q. Tomaso avv. acquista da Gregorio Barbarigo gran parte del Palazzo Sant'Angelo (calle degli Avvocati) sul Canal Grande. 1665 10 luglio, Venezia».

26 Biblioteca Museo Correr, ms P.D./C. 2481/XX. Il documento riporta anche che «oltre essi carratti» veniva concesso «quel mezado, che era prima unito al soler di sopra, et che è stato il presente anno 1665 incorporato con esso soler di sotto, che è il medesimo, nel quale detto Sandi hà fatto fare il pergolo da nuovo sopra il rio, et il pergolato sopra l'entrata, che unisce detto mezado nuovamente incorporato alli altri due mezadi già di ragione del soler di sotto».

27 Dal testamento di Vettore Sandi presente all'interno del fascicolo, datato 16 aprile 1687 e pubblicato nel luglio dello stesso anno, alla sua morte, non si evincono informazioni dirimenti sull'immobile. Da altri documenti conservati nello stesso fascicolo si evince peraltro che i commissari testamentari di Vettore Sandi, ovvero il fratello Zuanne e la vedova Maria Albrizzi, richiesero la restituzione reciproca anticipata rispetto al termine dei cinque anni dalla morte di Vettore.

28 Va segnalato anche che la menzione del toponimo calle degli Avvocati rimanda a un'area, seppur vicina, diversa da quella di corte dell'Albero, dove sorge il palazzo, poiché le due zone risultano nettamente separate dal rio di Ca' Corner (all'epoca già esistente, si ritrova con lo stesso andamento sin dalla pianta di De' Barbari; noto poi anche come rio di Ca' Sandi).

29 Archivio Catalogo Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, Schedatura SU Indagine storica, SM 46.

30 Bassi (1980, 428) scriveva, a proposito della pianta a T che caratterizza Palazzo Sandi, che si tratta di una pianta «frequente nei secoli precedenti, ma non più di moda nel Seicento; forse essa già esisteva in un edificio antecedente di cui non abbiamo ricordi».

UN'OPERA D'ARTE IN PERICOLO NEGLI UFFICI DELL'ACNIL

Un paio di grucce a messer Tiepolo

L'affresco del Tiepolo con l'impalcatura. (Cameraphoto)

E' difficile stabilire se sia stata più forte la paura di sentirsi cadere in testa pezzi di intonaco o la preoccupazione di vedere un'opera d'arte deteriorarsi irrimediabilmente.

Entrambe le motivazioni degli impiegati degli uffici « personale e paghe » dell'Acnil erano, comunque, più che legittime. Dal 1967 l'Acnil ha preso in affitto il piano nobile di Palazzo Cipollato (l'ex palazzo Sandi-Porto). In una delle sale dove lavorano gli impiegati, a partire dall'inizio dell'anno il soffitto mostrava lesioni sempre più evidenti.

All'inizio di questo mese la situazione è peggiorata sensibilmente: l'osservatore che si fosse messo in un angolo della sala, poteva vedere che l'affresco del Tiepolo, che decora il soffitto, si era staccato e aveva formato una convessità al centro. Un gonfiore che era la spia di una situazione precaria. La direzione dell'Acnil ha provveduto ad avvertire la Soprintendenza ai monumenti e quella alle Gallerie e Opere d'arte. Si è deciso di intervenire subito con una impalcatura in legno per evitare la caduta dell'intonaco.

Fatto questo, un funzionario della Soprintendenza alle Gallerie ha fatto un sopralluogo per studiare i modi di intervento più idonei per ricuperare l'importante opera tiepolesca. Il restauro dell'affresco del Tiepolo sarà fatto al più presto: questo è quanto ci ha assicurato il prof. Francesco Valcanover soprintendente alle Gallerie.

La costruzione di Palazzo Santi, è attribuita all'architetto Domenico Rossi che la terminò nel 1725. Nello stesso anno Gian Battista Tiepolo (1696-1770), eseguiva l'affresco sul soffitto di una delle sale del piano nobile del palazzo: Orfeo, Anfione, Mercurio e Minerva (figure allegoriche per la poesia, la musica, l'eloquenza e la filosofia) costituiscono il soggetto dell'affresco, che è ornato da un fregio di Nicolò Bambini (1651-1736), un seguace di Pietro Liberi. Numerosi turisti ogni anno visitano Palazzo Sandi, alla ricerca di questa notevole gara del Tiepolo ora purtroppo sostenuta, come gigantesche grucce, dall'impalcatura...

Figura 7 «Un paio di grucce a messer Tiepolo». *Il Gazzettino di Venezia*, 15 febbraio 1971. Venezia, Archivio storico della Direzione regionale Musei nazionali Veneto

Nel tentativo di verificare l'eventuale presenza di riferimenti alla committenza della decorazione del palazzo in atti notarili rogati per i Sandi, sono stati individuati quali notai di riferimento della famiglia Raffaele e Vettore Todeschini, almeno fino ai primi anni Cinquanta del Settecento (giacché presso di loro sono stati presentati diversi testamenti di Tommaso Sandi); dallo spoglio dei documenti purtroppo nulla è emerso in merito, ma sono state rintracciate informazioni relative ad alcune acquisizioni di immobili nell'area di corte dell'Albero negli anni in cui la critica colloca l'intervento di Domenico Rossi, che sono interessanti se lette alla luce della fonte citata da Favilla e Rugolo (2009).[31] In un documento del 12 luglio 1721 il nobile Pietro Zen risulta vendere a Tomaso Sandi una «casa à pè pian et in soler posta nella Contrà di S. Angelo in questa città vicino al Teatro» per seicento ducati.[32] Nel maggio del 1723, Tomaso Sandi riceve poi in permuta dal nobile Angelo Memo «una casetta in due affittanze posta a S. Anzolo in Corte del Alboro» (che rendeva di affitto complessivamente 30 ducati l'anno) in cambio di un capitale di mille ducati «esistente nell'Officio Ill.mo del Procuratore agl'Ori, et Argenti in Cecca».[33] Ancora, il 3 dicembre 1723, Marco Foscolo aliena a Tomaso Sandi una «casetta posta [...] in Contrà di S. Angelo in Corte dall'Albero» in cambio dell'esborso, da parte di Sandi, di 800 ducati per l'acquisto di un capitale nel pubblico Deposito della Macina.[34]

31 Sono stati consultati gli atti rogati tra il 1 marzo 1721 e il 28 febbraio 1727; nessuna ulteriore informazione emerge dal testamento di Tommaso Sandi, presentato il 19 agosto 1741 al notaio Vettor Todeschini e pubblicato il 9 marzo 1743 (ASVe, *Notarile, Testamenti*, b. 950, cc. 491*v*-496*r*), e da quello di Vettore Sandi, presentato il 26 novembre 1776 al notaio Marco Maria Uccelli, pubblicato il 16 giugno 1784 (ASVe, *Notarile, Testamenti*, 1038, cc. 364-68). Desidero ringraziare la dott.ssa Paola Benussi dell'Archivio di Stato di Venezia per i preziosi consigli e il supporto nella ricerca.

32 ASVe, *Notarile, Atti*, b. 12721, cc. 87-88. La casa era affittata a tale Domenico Gaggio che pagava 28 ducati l'anno.

33 ASVe, *Notarile, Atti*, b. 12723, cc. 57*v*-61*r*. Detto capitale sarebbe dovuto confluire nel fedecommesso intestato a Memo da cui era stata «estratta» la casetta da permutare, e avrebbe poi generato 40 ducati l'anno di rendita.

34 ASVe, *Notarile, Atti*, b. 12723, cc. 191-3.

2 La storia conservativa

Dal punto di vista conservativo, l'affresco ha avuto una vita travagliata nel corso del Novecento, come si evince dallo spoglio dei documenti prodotti dall'allora Soprintendenza ai Beni Storico Artistici di Venezia (oggi conservati presso l'archivio della Direzione regionale Musei nazionali Veneto) e da quella ai Monumenti, poi ai Beni Ambientali e Architettonici (oggi presso l'archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna), che all'epoca lavorarono in stretto coordinamento.

Alla fine degli anni Sessanta, quando il Palazzo risultava di proprietà della Società A.T.R.A.M.E.F. (Azienda Trento Altoatesina Mercantile e Finanziaria S.p.A.) risulta segnalata un'infiltrazione di acqua piovana che rischiava di compromettere la conservazione del soffitto del Tiepolo. Se poco dopo il danno risultava riparato, già a febbraio del 1971 l'Azienda Comunale di Navigazione Interna Lagunare (ACNIL), che occupava alcuni locali del palazzo, chiedeva un sopralluogo alla Soprintendenza ai Monumenti per accertare la stabilità del soffitto affrescato, comunicando poco dopo di aver provveduto a incaricare una ditta per i lavori di puntellazione dell'intonaco della sala nella quale si erano verificate alcune lesioni.

Dell'esecuzione di tali opere provvisionali dava notizia un articolo uscito sul *Gazzettino* di Venezia del 15 febbraio 1971, intitolato con piglio ironicamente allarmante: *Un paio di grucce a messer Tiepolo* e corredato dalla foto di un'impalcatura posta a sostegno di un'ampia parte del soffitto (risultava coprire integralmente l'area con Bellerofonte la Chimera ed estendersi fino a oltre il centro del soffitto, arrivando a occultare la figura di Eros); nel testo illustrano le evidenti lesioni presenti nella sala, fino ad arrivare a un vero e proprio distacco che aveva prodotto una convessità al centro della superficie del soffitto **[fig. 7]**.

Un sopralluogo di poco successivo rivelava, come annotato dal Soprintendente alle Gallerie e alle opere d'arte Valcanover, che la spanciatura era con ogni probabilità dovuta «ad un forte cedimento di una trave del soffitto in corrispondenza al danno dell'affresco stesso», per il quale il Soprintendente chiedeva la collaborazione della Soprintendenza ai Monumenti per i necessari accertamenti.

Il 26 maggio del 1972, il pittore e restauratore Glauco Benito Tiozzo trasmette alla Soprintendenza alle Gallerie un preventivo di restauro, dichiarando che «il soffitto dipinto da Tiepolo è pericolante, un pezzo è caduto tempo addietro, pertanto ora appare puntellato» e proponendo operazioni di «consolidamento con iniezioni di resina acrilica e viti di plastica. Pulitura, stuccatura e reintegrazione pittorica».

Ancora nel dicembre 1976 la Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Venezia sollecitava la programmazione del restauro dell'affresco; qualcosa a quel punto si muove rapidamente giacché pochi giorni dopo, Tiozzo scrive all'ente e a entrambe le Soprintendenze rilevando che «il soffitto si presenta con molte incrinature stuccate e restaurate; al centro un pezzo d'affresco è caduto a terra», suggerendo un esame delle testate delle travi nella zona di maggior cedimento e una verifica della tramezza del piano superiore, indicando infine come previsione per le operazioni di restauro «iniezioni dal sotto in su con resine acriliche e calce nostrana eseguite su tutta la superficie dipinta; ancoraggio dell'intonaco con viti e piastrine di plastica; pulitura completa dell'affresco con asportazione delle ridipinture; stuccatura e reintegrazione pittorica secondo le disposizioni delle Soprintendenze».

Il 20 dicembre del 1976 la proprietà confermava che entro l'agosto successivo sarebbe stato eseguito il consolidamento e restauro dell'affresco, in accordo con la Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici. A seguito di una verifica particolareggiata del soffitto, effettuata dopo aver rimosso la puntellazione, Tiozzo propone alcuni preventivi, «lasciando alle Soprintendenze competenti la scelta del tipo di intervento da eseguire», ovvero:

> a) consolidamento di pronto intervento, della sola fascia interessata al cedimento più evidente, con iniezioni di resina acrilica dal sotto in su; b) consolidamento di tutto il soffitto con iniezioni di resina acrilica dal sotto in su e stuccature a neutro dei fori e delle fessurazioni mq 60; c) consolidamento, pulitura e restauro completo di tutto il soffitto.

Il 28 maggio 1977 la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia scriveva all'omologo ufficio preposto ai Beni Ambientali e Architettonici dichiarando di ritenere che per gli aspetti di propria competenza, «cioè la sola superficie pittorica [...], l'intervento da eseguire sia il punto a) del preventivo di G.B. Tiozzo». L'intervento risulta poi eseguito, ma non definitivamente

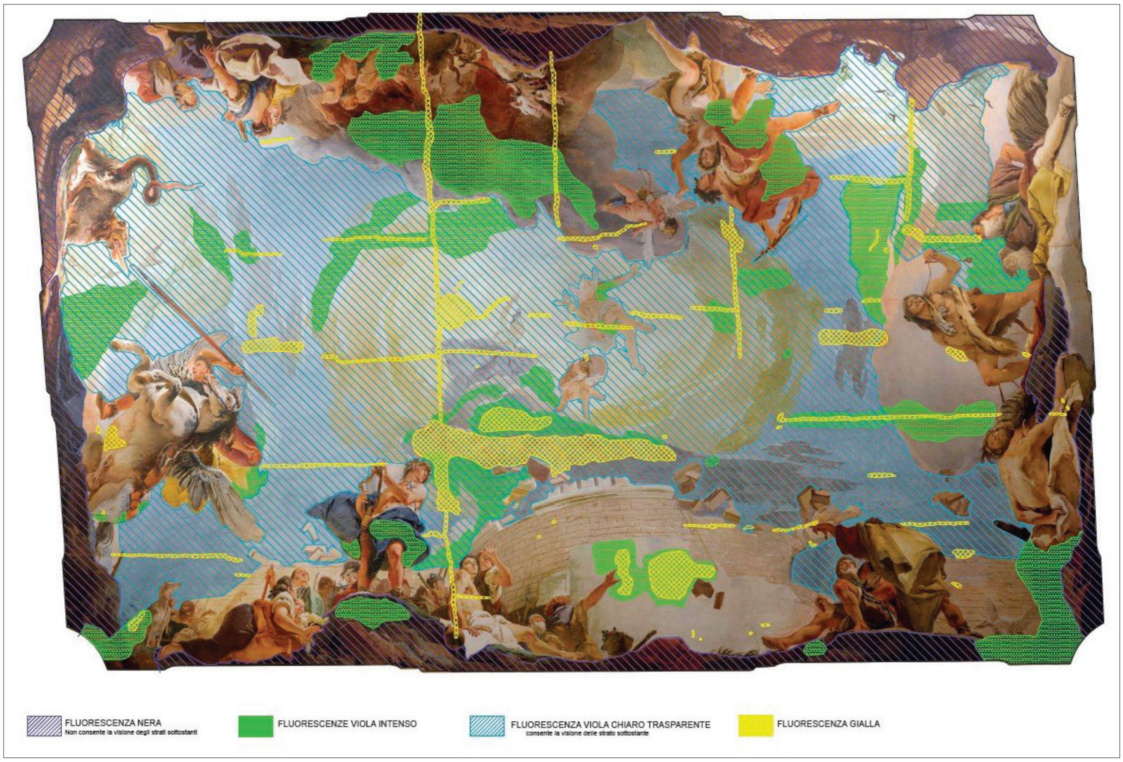


Figura 8 Mappatura delle fluorescenze e delle ridipinture del soffitto di Palazzo Sandi. © Lithos Srl

risolti tutti i problemi conservativi dell'immobile, giacché successivi documenti del 1981 rendono noto come la situazione dell'affresco, nonostante i lavori, non fosse purtroppo ancora del tutto stabilizzata, poiché si rilevavano «alcuni cedimenti da parte dell'affresco del Tiepolo [...] con caduta, dalle fessurazioni così prodottesi, di acqua e altro materiale polveroso», ipoteticamente legati a interventi eseguiti negli ambienti soprastanti.

3 L'intervento di restauro

Il restauro del soffitto affrescato, terminato nel 2022, ha preso avvio da un progetto di manutenzione conservativa redatto a cura dell'Istituto Veneto per i Beni Culturali,[35] a seguito dell'intervento sul fregio di Nicolò Bambini. La ditta esecutrice dell'intervento, Lithos Srl – Restauro e Conservazione, con il gruppo di lavoro composto dal restauratore Paolo Pagnin e dalla dott.ssa Gloria Ballarin per la direzione tecnica e dalle restauratrici Guendalina Chinello e Ilaria Bellinello, a seguito degli esiti della prima ricognizione ravvicinata del soffitto, ha elaborato in corso d'opera una proposta di variante progettuale, con l'obiettivo di procedere anche alla rimozione delle numerose ridipinture sovrammesse alla superficie pittorica.[36]

Lo stato di fatto rilevato nel corso della valutazione iniziale mostrava una situazione complessivamente discreta, con un quadro di lesioni e cavillature causate dalle sollecitazioni provenienti dal solaio superiore e dalle deformazioni trasmesse dalle vibrazioni di passaggio; la superficie presentava tracce risalenti al precedente intervento, caratterizzato dall'uso di consolidante acrilico per le risarciture dell'intonaco, evidente in percolamenti e macchie, e da stuccature incongrue in quanto debordanti ed eseguite con materiali inidonei.

Rilevata l'assenza di severe criticità conservative, l'esecuzione delle prime prove di pulitura delle superfici ha però messo in luce la presenza di una serie di ridipinture della superficie

35 Arch. Federica Restiani e restauratore Jean Pierre Zocca.

36 Come segnalato nelle didascalie, gran parte delle immagini che illustrano il contributo è tratta dalla documentazione realizzata da Lithos Srl; desidero ringraziare in questa sede tutto il gruppo di lavoro e in particolare la dott.ssa Gloria Ballarin per il confronto e la condivisione degli aspetti tecnici nella stesura del contributo. Il gruppo di lavoro che per la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna ha svolto l'alta sorveglianza sui lavori era composto dai funzionari arch. Francesco Trovò, dalla sottoscritta e dalla restauratrice Ileana Della Puppa.

Figura 9 Giambattista Tiepolo, *Anfione costruisce le mura di Tebe con il suo canto*. Dettaglio a luce UV prima degli interventi di pulitura. © Lithos Srl

pittorica, che si è deciso di approfondire attraverso un'ampia gamma di indagini per poterle caratterizzare e comprenderne meglio lo stato. Da un lato sono state quindi condotte le necessarie ricerche negli archivi documentali e fotografici della Soprintendenza per la verifica della documentazione scritta e fotografica storica riguardante l'affresco, dall'altro è stato effettuato un monitoraggio della superficie con lampada di Wood (luce ultravioletta), con relative riprese fotografiche di dettaglio nei punti di interesse, sulla base del quale è stata elaborata una mappatura della fluorescenza delle ridipinture evidenziate dall'indagine **[fig. 8]**.

Gli esiti della mappatura hanno restituito così la presenza di superfetazioni ricollegabili all'utilizzo di resine (evidenziate graficamente con la retinatura gialla), legate quindi a un intervento piuttosto recente di consolidamento della pittura (risalente almeno agli anni Cinquanta del Novecento), e di altri interventi di ridipintura superficiale, visibili in particolare nell'area delle nuvole e in alcuni più minuti dettagli figurati quali il panneggio di Anfione (che hanno risposto alla stimolazione UV con una fluorescenza viola intenso, resa graficamente con una retinatura verde), e nel fondo del cielo, che presentava una fluorescenza viola chiaro (retinatura azzurra), così come in alcune campiture ai margini dell'affresco. Dall'osservazione tramite radiazione UV non sono emersi nel complesso rifacimenti aventi a oggetto le aree figurate, a eccezione di alcune piccole aree prossime a lesioni o fessurazioni.

Particolarmente proficua si è dimostrata la lettura coordinata delle informazioni fornite dalle indagini UV e di quelle offerte dalle diverse campagne fotografiche che hanno registrato lo stato dell'affresco nel corso del Novecento, con documentazione prodotta negli anni Trenta, Quaranta e Novanta, conservata negli archivi fotografici della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

Dal confronto fra le immagini delle varie campagne fotografiche novecentesche è emerso infatti che le aree che in fluorescenza si presentavano come ridipinte corrispondevano a dettagli figurativi in cui i rapporti tra le masse cromatiche (confrontate in scala di grigi) erano visibilmente variati nell'intervallo di tempo intercorso tra gli anni Trenta-Quaranta e gli anni Novanta del Novecento **[figg. 9-11]**.

I risultati della mappatura UV hanno indotto a procedere al prelievo di campioni (effettuati in corrispondenza di fessurazioni e discontinuità della superficie, allo scopo di ridurne al massimo l'invasività) da sottoporre ad analisi chimico-fisiche allo scopo di caratterizzare le tipologie di ridipinture identificate nell'osservazione della superficie pittorica con luce

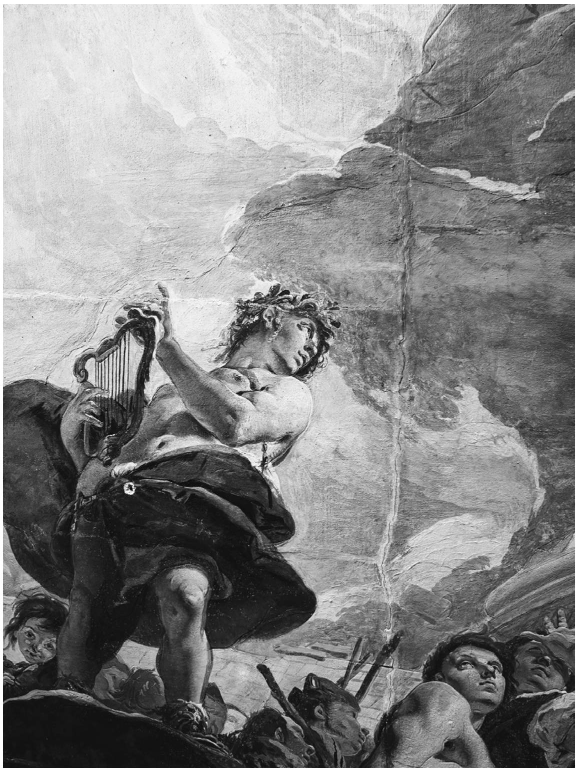


Figura 10 Giambattista Tiepolo, *Anfione costruisce le mura di Tebe con il suo canto.* 1940. Foto b/n (negativo 5062/A). Archivio fotografico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

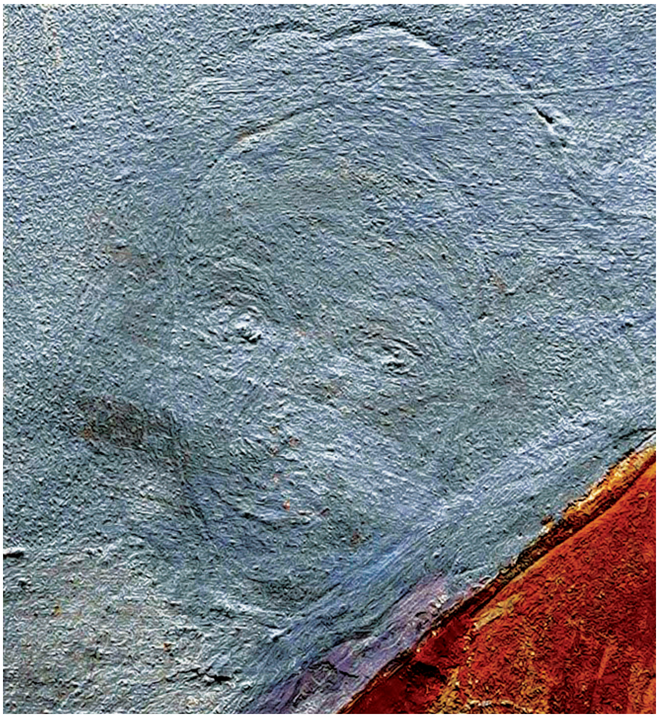
Figura 11 Giambattista Tiepolo, *Anfione costruisce le mura di Tebe con il suo canto*, stato di fatto (foto b/n) prima del restauro. © Lithos Srl

ultravioletta. Le risultanze delle indagini, eseguiti da Arcadia Ricerche, non hanno consentito, per le dimensioni dei campioni e la loro estrema decoesione, di effettuare la manipolazione necessaria a consentire la separazione dei vari strati, ma hanno comunque rivelato nelle zone di ridipintura, al di sopra della superficie affrescata, uno strato di stesura pittorica superficiale realizzata con sostanze organiche quasi completamente degradate, riconducibili a rifacimenti di epoche successive in quanto realizzate con tecnica mista (ovvero con l'uso di pigmenti stemperati anche in leganti organici). Tale fenomeno, oltre a essere corroborato anche dalla lettura visiva della qualità delle ridipinture, del tutto difforme dalla raffinatezza esecutiva dell'affresco, è risultato supportato anche da un ulteriore elemento, ovvero la presenza, sulla nettissima linea di interfaccia fra la stesura più interna e quelle superficiali, di numerose piccole particelle scarsamente legate fra loro e con addensamento molto differenziato, identificabili con ogni probabilità con particelle di pulviscolo e deposito ambientale, a testimonianza del fatto che la superficie dell'opera, prima di essere ritoccata, è rimasta a contatto con l'ambiente esterno.

Alla luce degli esiti della fase di indagine, si è pertanto deciso di procedere con la rimozione, selettiva e costantemente controllata, delle ridipinture individuate. Dal punto di vista operativo, l'intervento ha preso avvio da una preliminare pulitura a secco dei depositi superficiali incoerenti, seguita dal preconsolidamento della pellicola pittorica nelle aree con problemi d'instabilità, affiancata dall'individuazione mediante battitura manuale delle superfici delle aree d'intonaco distaccate dal supporto, che sono state consolidate tramite iniezioni di malta fluida premiscelata. Si è proceduto poi alla rimozione o abbassamento delle stuccature incongrue, e infine alla rimozione delle ridipinture, seguita dall'integrazione delle stuccature (oltre all'esecuzione di nuove in corrispondenza di lacune e lesioni).

Infine, per garantire omogeneità di lettura delle superfici sono state eseguite reintegrazioni a velatura con acquerello nei punti caratterizzati da cadute della pellicola pittorica o abrasioni, e reintegrazioni a tono con campitura tratteggiata o puntinata ad acquerello per le lacune e le stuccature alterate.

Uno degli elementi più interessanti e curiosi emersi dalla pulitura è la messa in luce di un volto maschile di giovane, un viso «contemporaneo» in quanto incorniciato da una parrucca



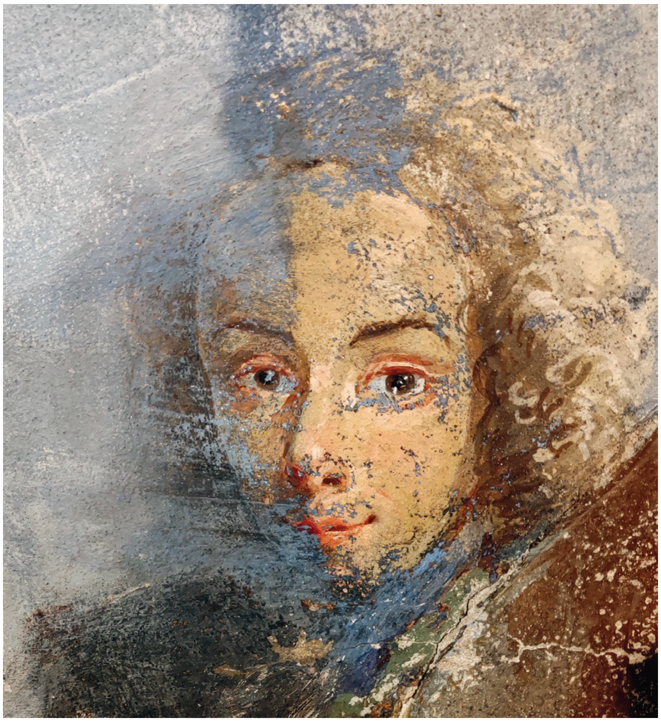


Figura 12
Giambattista Tiepolo, soffitto di Palazzo Sandi. Dettaglio con traccia di incisione di un volto prima del restauro. © Lithos Srl

Figure 13a-b
Giambattista Tiepolo, soffitto di Palazzo Sandi. Dettaglio del volto durante la messa in luce. © Lithos Srl

settecentesca, sicuramente previsto nel progetto decorativo iniziale (non è rilevabile invece nel modello) poiché anche prima della pulitura erano ben visibili sulla superficie i segni delle incisioni che ne tracciavano il contorno **[fig. 12]**. Il volto spunta accanto a un cane dietro la figura di Pegaso, quasi nel punto d'incontro tra l'episodio di Bellerofonte e quello di Anfione, ed è dunque posto all'angolo della scena che il visitatore si trova di fronte all'ingresso nel salone, quasi ad accoglierlo con uno sguardo in tralice, in parte non visto **[figg. 13a-b]**. È ora il secondo personaggio a 'bucare' lo spazio dipinto instaurando un dialogo visivo con il riguardante, insieme al volto del bimbo che, poco distante (e forse il parallelismo non è casuale), fa capolino da sotto il manto di Anfione e che fino a questo momento, come è stato notato,

Figura 14
Giambattista Tiepolo, soffitto di Palazzo Sandi, area all'angolo tra gli episodi con *Bellerofonte e la Chimera* e *Anfione costruisce le mura di Tebe*, in cui si trova il volto emerso con la pulitura. © Lithos Srl

Figura 15
Giambattista Tiepolo, soffitto di Palazzo Sandi, *Orfeo richiama Euridice dall'Ade*. Dettaglio dopo il restauro. © Lithos Srl

Figura 16
Giambattista Tiepolo, soffitto di Palazzo Sandi, *Minerva*. Dettaglio dopo il restauro. © Lithos Srl

Figure 17-18 Fotopiano del soffitto di Palazzo Sandi prima e dopo l'intervento. © Lithos Srl

era «l'unico tra le figure dipinte a permettersi di forare la 'quarta parete'» (Gemin, Pedrocco 1993, 59) **[fig. 14]**.[37] Le caratteristiche di questo inserto, così fresco e dall'aura quasi giocosa, ben si presterebbero a qualificarlo come un autoritratto dell'artista, ipotesi che espone però ai rischi intrinseci nella ricerca delle somiglianze (e la fisionomia del volto riscoperto appare del resto piuttosto diversa da quella di Tiepolo così come ci è nota).

Pertanto è forse opportuno lasciare aperta anche la suggestione (che del resto pone parimenti qualche criticità) che quel viso possa evocare un membro della famiglia Sandi, rafforzandone il coinvolgimento nella committenza ed elaborazione della decorazione; le fattezze giovanili del personaggio, incompatibili con l'età di Tomaso (che all'epoca aveva intorno ai cinquant'anni), imporrebbero quindi di leggervi un riferimento all'allora ventiduenne Vettore, che secondo i recenti studi critici già citati potrebbe aver avuto un ruolo importante nell'ideazione degli affreschi.[38]

Difficile circoscrivere cronologia e ragioni dello scialbo; improbabile che sia avvenuto quando il palazzo era ancora in mano alla famiglia.[39] Se Elena Bassi ricorda che l'edificio era «ancora ricchissimo ed efficiente quando Bartolomeo Girolamo Gradenigo, podestà di Venezia» (1811-16) «vi ospitò il Vicerè Eugenio di Beauharnais», poco dopo molti arredi e opere furono acquistati dalla corte russa, e in quel frangente fu dispersa anche la ricca biblioteca (Bassi 1980, 428; Dalla Colletta 1995, 20 nota 14).

L'occultamento del viso, inserto potenzialmente 'incongruo' poiché contemporaneo rispetto al programma figurativo mitologico, potrebbe forse essere avvenuto per mano di successivi proprietari (e certamente era già stato realizzato all'epoca della campagna degli anni Trenta), e magari determinato dalla necessità di intervenire in aree degradate (la zona in cui si trova il ritratto è tra quelle contigue al margine del soffitto, interessate da fessurazioni e integrazioni, anche se limitate), occasione che sarebbe potuta risultare propizia anche per la ridefinizione di un dettaglio che poteva risultare dissonante nel contesto dell'affresco mitologico.

In linea più generale, l'esito dell'intervento ha consentito di ristabilire l'equilibrio atmosferico e cromatico nell'intonazione complessiva dell'affresco, liberandolo dalle ridipinture che in particolare appesantivano diverse aree del cielo e delle nuvole di fondo, con campiture dalla stesura piuttosto grossolana che risultavano alterare i rapporti cromatici **[fig. 15]**.

Tali rimozioni hanno dato la possibilità di recuperare quell'aspetto di leggerezza e luminosità che Morassi evidenziava, in particolare per il gruppo centrale **[fig. 16]**, come elemento distintivo del soffitto affrescato rispetto al bozzetto, sottolineando l'accresciuto senso atmosferico dello spazio (Morassi 1955b, 4).

La nuova trasparenza data al fondo amplifica la percezione di distanza prodotta dall'apparizione divina al centro, consentendo ai quattro episodi che si snodano lungo i rispettivi lati del soffitto di stagliarsi contro il cielo, ora non più appiattiti dalle ridipinture che ottundevano con campiture scure le nuvole **[figg. 17-18]**, così da restituire forza alle parole usate da Mariuz per descrivere la rappresentazione dei gruppi figurati: «Scorciandoli dal basso, egli imprime uno scatto ai singoli gruppi, issati su piedestalli rocciosi, e li fa risaltare, figura per figura, sullo sfondo del cielo» (Mariuz 1994, 303).

Dal generale al particolare, dunque: a seguito dell'intervento l'affresco tiepolesco appare ripristinato nell'equilibrio dei rapporti formali – luministici, atmosferici e cromatici – e 'svelato' in dettagli prima ignoti, offrendo inedite suggestioni e ulteriori spunti di ricerca critica e storica.

37 «Di questi sguardi diretti all'esterno è punteggiata tutta la produzione di Giambattista, in particolare quella giovanile» (Mariuz 2008, 303).

38 Affrontando nel suo contributo le analogie e differenze tra le due imprese tiepolesche di Palazzo Sandi e Palazzo Dolfin, sotto il profilo della committenza, Höppner (2008, 196) nota come nel secondo caso la famiglia sia presente sotto forma del proprio stemma, mentre nel caso dei Sandi sia (in realtà, fosse) assente uno specifico riferimento alla famiglia committente. Segnala inoltre come Vettore Sandi sia il primo membro maschio della famiglia nato nobile (193).

39 Sappiamo che nel rilevamento censuario napoleonico del 1810 risulta ancora come «casa per la maggior parte di propria abitazione» di Tommaso Sandi *quondam* Vettor. Archivio Catalogo Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune Venezia e Laguna, Schedatura SU Indagine storica, SM 46. Alla fine del Settecento il palazzo era stato arricchito da nuovi apparati decorativi per mano di Costantino Cedini, in occasione delle nozze (1795) tra Laura Minelli Vettor Francesco Sandi (nipote di Vettore Sandi in quanto figlio di Tommaso ed Elena Flangini); cf. Pavanello 2022, 521 e ss.

Bibliografia

Aikema, B. (1986). «Nicolò Bambini e Giambattista Tiepolo nel salone di Palazzo Sandi a Venezia». *Arte Veneta*, 40, 167-71.
Barcham, W. (1997). «Tiepolo e il Settecento». Romanelli, G., *Venezia. L'arte nei secoli*, vol. 2. Udine: Magnus Edizioni, 640-91.
Bassi, E. (1962). *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
Bassi, E. (1980). *Palazzi di Venezia. Admiranda Urbis Venetae*. Venezia: Stamperia di Venezia Editrice.
Cartari, V. [1556] (1647). *Imagini delli Dei de gl'Antichi di Vincenzo Cartari reggiano, in Venetia, presso il Tomasini 1647*. Venezia: presso il Tomasini.
Christiansen, K. (1996). *Giambattista Tiepolo 1696-1996 = Catalogo della mostra* (Venezia, Museo del Settecento Veneziano; Ca' Rezzonico, 6 settembre-8 dicembre 1996; New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 gennaio-27 aprile 1997). Milano: Skira Editore.
Da Canal, V. [1732] (1809). *Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Vincenzo da Canal p.v.; [1732], in Vinegia, dalla Stamperia Palese 1809*.
Dalla Colletta, F. (1995). *I principi di storia civile di Vettor Sandi. Diritto, istituzioni e storia nella Venezia di metà Settecento*. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.
Drew Armstrong, C. (2005). «Myth and the New Science: Vico, Tiepolo, and the Language of the 'Optimates'». *The Art Bulletin*, 87(4), 643-63.
Favilla, M.; Rugolo, R. (2009). *Venezia Barocca. Splendori e illusioni di un mondo in 'decadenza'*. Schio: Sassi editore.
Fiocco, G. (1929). «La pittura veneziana alla mostra del Settecento». *Rivista della città di Venezia*, 7(8-9), agosto-settembre .
Gemin, M.; Pedrocco, F. (1993). *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*. Venezia: Arsenale editrice.
Höppner, A. (2008). «Repräsentation des venezianischen Adels am Anfang des 18. Jahrhunderts. Die Bildzyklen in den Saloni der Ca' Dolfin und der Ca' Sandi». Hahn, S.; Sprenger, M.H. (Hrsgg), *Herrschaft – Architektur – Raum: Festschrift fur Ulrich Schutte zum 60. Geburtstag*. Berlin: Lukas, 183-203.
Horning, C. (1992). «Nicolò Bambini». *Allgemeines Künstlerlexicon*, 6, 546.
Ivanoff, N. (1951). «Una postilla tiepolesca». *Ateneo Veneto, a. CXLII*, 135(2), 70-2.
Knox, G. (1991). «Tiepolo Triumphant: The Roman History Cycles of Ca' Dolfin, Venice». *Apollo*, November, 301-10.
Knox, G. (1993). «Ca' Sandi: La forza della eloquenza». *Arte Documento*, 7, 135-42.
Levey, M. [1986] (1988). *Giambattista Tiepolo. La sua vita, la sua arte*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
Mariuz, A. (1990). *I Tiepolo e il Settecento vicentino = Catalogo della mostra* (Vicenza; Montecchio Maggiore; Bassano del Grappa, 26 maggio-20 settembre 1990). A cura di F. Rigon, M.E. Avagnina, F. Barbieri, L. Puppi, R. Schiavo. Milano: Electa.
Mariuz, A. (1994). «Giambattista Tiepolo». Martineau, J.; Robison, A. (eds), *The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century = Catalogo della mostra* (Londra, Royal Academy of Arts; Washington, D.C., National Gallery of Art). London: Yale University Press, 171-217 [riedito in Pavanello, G. (2008). *Tiepolo*. Verona: Cierre edizioni].
Mariuz, A. [1998] (2008). «Alcune fonti visive di Giambattista Tiepolo». *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Quaderni di Venezia arti*, 4, 33-8 [riedito in Pavanello, G. (2008). Tiepolo. Verona: Cierre edizioni].
Molmenti, P. (1909). *G.B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere*. Milano: Ulrico Hoepli.
Morassi, A. (1942). «Novità e precisazioni sul Tiepolo. I». *Le Arti*, 4(2), 87-97.
Morassi, A. (1955a). *G.B. Tiepolo. His Life and Work*. London: Phaidon Press.
Morassi, A. (1955b). «Some 'Modelli' and Other Unpublished Works by Tiepolo». *The Burlington Magazine*, 97(622), 4-12.
Morassi, A. (1962). *A Complete Catalogue of the Paintings of G.B. Tiepolo*. London: Phaidon Press.
Moschini, G.A. (1815). *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*. Venezia: presso la tipografia di Alvisopoli.
Pallucchini, A. (1968). *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*. Presentazione di G. Piovene, apparati critici e filologici di A. Pallucchini. Milano: Rizzoli editore.
Pavanello, G. (2010). *Sebastiano Ricci: il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano = Catalogo della mostra* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 24 aprile-11 luglio 2010). Venezia: Marsilio.
Pavanello, G. (2022). *Gli affreschi del Settecento nei palazzi veneziani*. 2 voll. Treviso: Antiga edizioni.
Pedrocco, F. (1996). «Becoming Tiepolo». Christiansen 1996, 37-51.
Pedrocco, F. (2002). *Giambattista Tiepolo*. Milano: Rizzoli.
Piai, A. (1996). «Bellerofonte a palazzo Sandi». *Arte Documento*, 10, 194-6.
Pigler, A. (1956). *Barockthemen, eine Auswahl von Verzeichnissen zur Iconographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. 2 Bde. Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.
Radassao, R. (1998). «Nicolò Bambini pittore pronto, spedito ed universale». *Saggi e memorie di Storia dell'Arte*, 22, 131-49.
Ripa, C. (1645). *Iconologia di Cesare Ripa Perugino cavalier di SS. Mauritio et Lazaro, in Venetia, presso Cristoforo Tomasini*.
Rossetto, L. (2017). [s.v.]. «Sandi, Vittore Felice». *Dizionario biografico degli italiani.* Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 90, 142-4.
Sack, E. (1910). *Giambattista und Domenico Tiepolo. Ihr Leben und ihre Werke*. Hamburg: Clarmanns Kunstverlag.
Selvatico, P. (1847). *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal medio Evo sino ai nostri giorni*. Venezia: Paolo Ripamonti Carpano.
Tillmann, A. (2014). *Adel verpflichtet. Die Rhetorik bildkünstlerischer Innenausstattungen: Venezianische Adelspaläste um 1700 im Kontext von Statuskonkurrenz*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač .
Ton, D. (2004). «Tiepolo e Vico: il *Trionfo dell'Eloquenza* in palazzo Sandi». *Arte Veneta*, 61, 111-23.

I forni militari a San Biagio con i depositi di biscotto
Una storia di logistica proto-industriale nei pressi dell'Arsenale di Venezia

Irina Baldescu
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Abstract
The buildings known from the nineteenth century as the Military Bakery at San Biagio, in riva Ca' di Dio, are documented around 1322-23 as already existing; they remained in function till late nineteenth century. The *biscotto*, or *biscòto*, the sailor's bread, was an essential food for the Venetian navy, because it could be preserved for a very long time; producing *biscotto* was also a very important mechanism to use the extra reserves of grain in abundance periods, to build strategic reserves for less fortunate times. Based on a survey from the years 1930 and a set of archive documents from the years 1754-55 (among these a drawing of the Proto Paolo Rossi), not studied before, the research aims to identify how the functions of the old Military Bakery was distributed in space, trying to find the meaning of different preserved architectural elements.

Keywords
Military bakery. Proto-industrial architecture. Eighteenth-nineteenth century. Arsenal. Navy biscuit deposits. Historic bread technology.

Sommario
1 Cronologia e topografia generale. – 2 Architettura: organizzazione e funzioni. Spazi, elementi costruttivi, tecnologia storica.

1 Cronologia e topografia generale

Noto oggi con un nome consolidato in epoca austriaca, forni militari a San Biagio, il compendio si affaccia, a meridione, su riva Ca' di Dio, sul lato orientale sul rio de l'Arsenale, mentre a ovest dà il nome alla calle che lo delimita, calle dei Forni [figg. 1-2].[1]

L'insieme si è sviluppato in diverse fasi costruttive, a partire dal Medioevo, in questa posizione strategica per l'approvvigionamento delle galere in uscita dall'Arsenale. I forni militari erano destinati alla produzione e stoccaggio del biscotto, il pane destinato all'armada, che costituiva l'alimento base delle provviste dei marinai.

La funzione e il significato storico di questo edificio si esplicitano meglio nel sistema di gestione delle riserve annonarie della Serenissima: è immediato il rapporto del compendio dei forni con i 'graneri publici' a San Biagio (oggi sede del Museo Navale). Ovvia anche la scelta della collocazione, allo sbocco in bacino di San Marco del rio dell'Arsenale, sulla via di uscita

1 Il tema è emerso durante la ricerca per la verifica dell'interesse culturale dell'immobile, confluita nel provvedimento 20 dicembre 2021, artt. 10 e 12 d.lgs. 42/2004. Relazione redatta da Irina Baldescu, Massimo Dadà; collaboratori all'istruttoria: Monica Tonussi, Martina Zampieri.

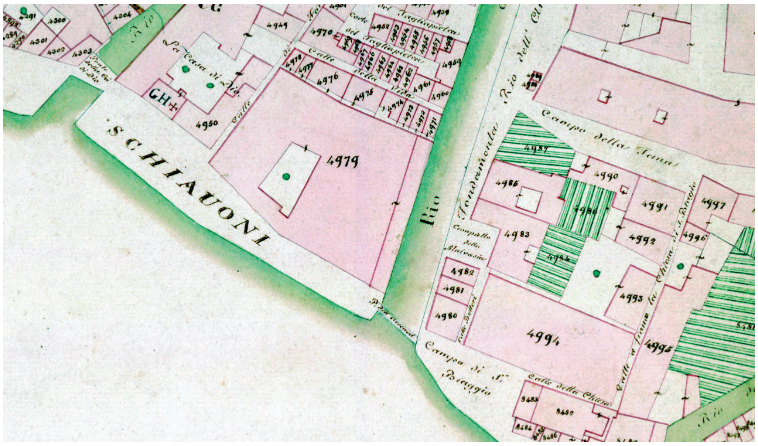
Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 1
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-896-5
ISBN [print] 978-88-6969-897-2

Submitted 2024-08-29
Published 2024-12-19

© 2024 Baldescu
CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-896-5/008



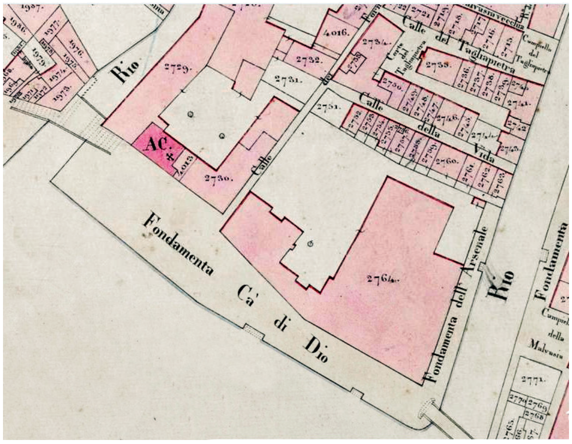


Figura 1 Il compendio dei forni militari nel catasto napoleonico, circa 1807

Figura 2 Il compendio dei forni militari nel catasto austriaco, circa 1847. La situazione riflette la diminuzione del compendio dopo l'incendio del 1821

delle navi dal cantiere navale: in questo modo, l'approvvigionamento con biscotto risultava una tappa – forse l'ultima – nella successione delle operazioni di armar le navi.

I forni e i depositi di biscotto, al pari delle riserve di grano e farina con la complessa logistica della loro conservazione e distribuzione in città, erano la responsabilità degli stessi Provveditori alle Biave; come anche in altre situazioni, si nota una certa sovrapposizione di magistrature nel tempo, per esempio Tassini (1872) riporta da altri documenti la dipendenza dalla Camera all'Armar, che riferiva al Savio alla Scrittura.

Dalla ricerca di Vertecchi (2009), che ha approfondito il funzionamento del sistema annonario nel Settecento, portando alla luce anche documenti precedenti, si evincono dati interessanti per la logistica del contesto dove funzionavano i forni militari. Indagando sulla gestione delle scorte in periodo di carestie e di sovrabbondanza, Vertecchi nota che

> strettamente legato alle sorti del grano era il biscotto che, grazie alla sua capacità di conservazione, era considerato uno dei modi più efficaci di smaltire l'eccedenza granaria: fu per questo motivo che il governo nel corso del XVIII secolo investì risorse finanziarie per aumentare la capienza degli edifici destinati a contenere il biscotto. Questi spazi, costruiti sopra i forni pubblici e opportunamente isolati dall'umidità, erano denominati depositi e molto più raramente magazzini. (Vertecchi 2009, 27)

Dal punto di vista organizzativo, il meccanismo annonario distingueva tra i luoghi di deposito di granaglie (a San Biagio; a San Marco, in fondamenta di Terranova, nel luogo dove nell'Ottocento sorsero i Giardinetti Reali; a San Stae, al Fondaco del Megio, in origine destinato alla conservazione del miglio, un cereale povero, poi dedicato ad accogliere il surplus del grano) e i fondachi della farina, per il deposito e la vendita della farina – pubblica e privata. I forni militari erano destinatari di circa un quinto del totale della quantità di farina che entrava annualmente in città, proporzione che sembrerebbe conservata più o meno costante tra il XVI e il XVIII secolo.

Lo sviluppo del complesso dei forni dovrebbe essere messo in relazione allo sviluppo dell'Arsenale, in quanto la capacità dei forni doveva essere proporzionale al numero di galere che la Repubblica doveva armare.

Per fissare alcuni riferimenti nella scarna cronologia, occorre precisare che, malgrado l'assenza di menzioni prima del XIV secolo, non è escluso che una prima forma dell'industria dei forni funzionasse anche durante le precedenti fasi di attività dell'Arsenale, attestato sin dai primi anni del XIII secolo, forse addirittura dal XII secolo (Concina 1984). Alcune murature conservate nell'aula dove ancora esistono dei forni, di ricostruzione austriaca, presentano mattoni di grande spessore, che caratterizzano, in città, edifici di fase medievale.

Un riferimento temporale per una prima importante ristrutturazione si potrebbe fissare ai primi decenni del Trecento, quando si procede a un ampliamento dell'Arsenale vecchio con l'Arsenale Nuovo (Concina 1984) e, intorno all'anno 1322, alla conversione funzionale dell'edificio del granaio a San Biagio, situato dirimpetto, che cambia destinazione da magazzini del

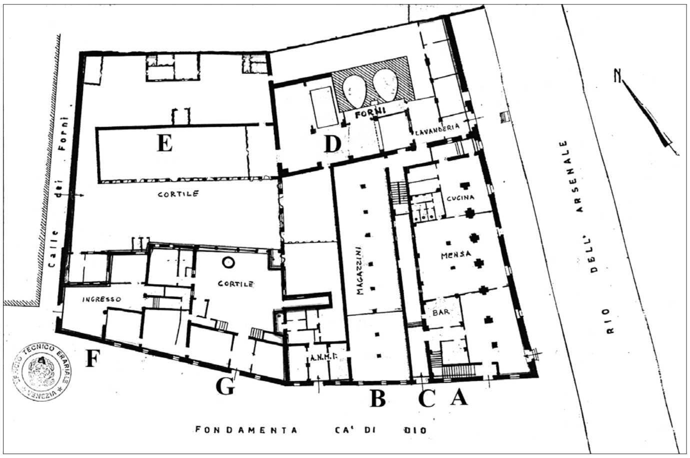


Figura 3 I forni militari nel rilievo dell'Ufficio tecnico erariale. Anni 1930. Copia in Archivio della Marina Militare; Archivio Tutela, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna. Elaborazione dell'Autrice

Figura 4 Planimetria del Proto Paolo Rossi, 1754, ASVe, Senato, Deliberazioni, Terra, Terra, Filze, Pezzo 2227

sale – salaria – a granaio pubblico.[2] Nel 1326 è menzionata una «domos communis in quibus stat frumentum et biscotum [...] que sunt prope pontem S. Blasii» (Dorigo 2003, 669),[3] riferimento congiunto, in questa area, ai granai e ai depositi da biscotto.

Sicuramente una parte dello stabile viene rinnovata nel 1473, evento ricordato da Sanudo, citato anche da Tassini, che riporta: «furono fabbricati a S. Martino sulla riva di Canal, trentadue forni nuovi per far biscotti, e spesi ducati ottomila».[4]

Questa dovrebbe essere la forma documentata da due immagini, di diversa fattura, incise a distanza di una quindicina d'anni.

Il compendio dei forni da biscotto, con la caratteristica sequenza di camini, è chiaramente leggibile nel fronte acqueo della veduta di Venezia,[5] disegnata e incisa da Erhard Reuwick nell'apparato illustrativo del volume Peregrationes in Terram Sanctam, la guida pubblicata nel 1486 dal canonico Bernhardt von Breydenbach a Magonza **[fig. 5]**. La veduta è redatta ancora nell'impostazione arcaica, frontale, ma depurata da molti stereotipi, dettagliata e circostanziata;[6] le informazioni risultano topograficamente attendibili. Posizionato graficamente sopra il tetto con i camini, un nastro svolazzante segna il nome dell'Arsenale: «citadel x armamentarium», forse intendendo che, all'occhio del visitatore, anche queste costruzioni ne facevano parte. Il prospetto dei forni è tripartito, dettagliato con alcune finestre e con un ampio portone, da cui entrano ed escono persone: si tratta, ragionevolmente, dell'accesso degli operai dei forni. A destra nella veduta è raffigurato il ponte ligneo che attraversa il rio dell'Arsenale e, dall'altra parte del rio, il granaio di San Biagio, perfettamente riconoscibile.

L'immagine di De Barbari **[fig. 6]**, che sorprende la situazione attorno al 1500, raffigura in prospettiva a volo d'uccello, sul limite nord del complesso, lo stesso edificio scandito da tanti camini. È molto interessante osservare come l'ambientazione delle due vedute presenta un elemento in comune: gli edifici dei forni sono in grande parte occultati dalla raffigurazione di navi ormeggiate in riva, di fronte, fatto topograficamente ragionevole, visto la contiguità con la via d'uscita delle navi dall'Arsenale. Nella veduta di Reuwick, la galea ancora in costruzione consente anche uno sguardo acuto sulle tecniche e l'organizzazione del lavoro, mentre

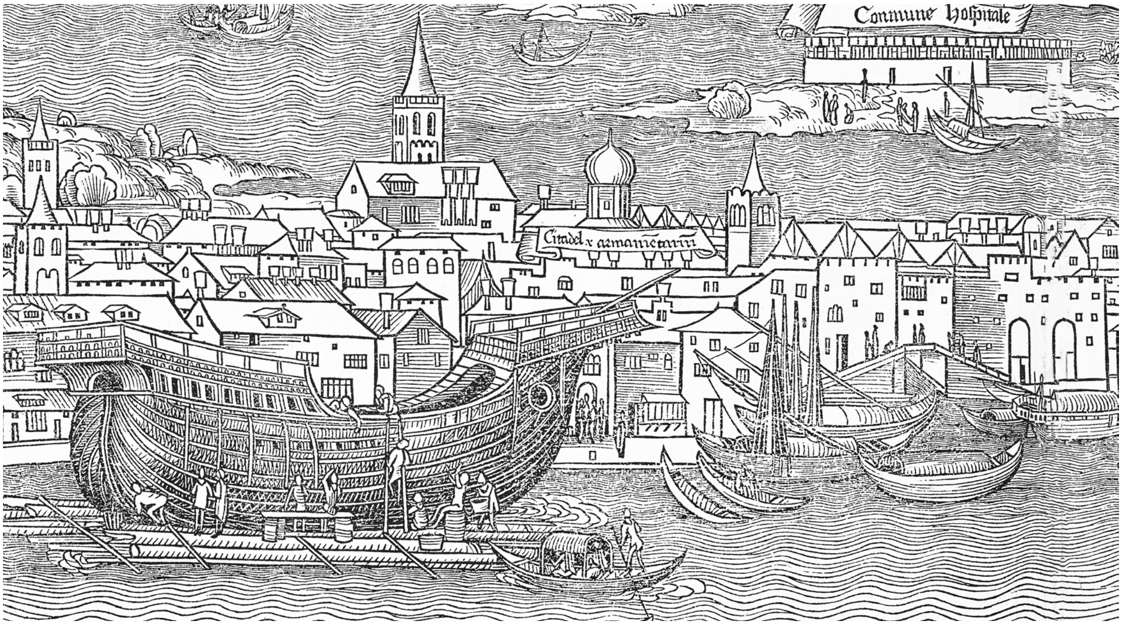
2 Concina 1984, 30; Dorigo 2003, 12: 673; quadro storico messo a fuoco nella ricerca svolta da Monica Tonussi, collaboratrice all'istruttoria archeologica (2021). Altre considerazioni legate al complesso sistema finanziario nella gestione annonaria in Knapton 2012.

3 Lo studio di Dorigo, l'area in cui sorgono gli antichi forni era adibita a magazzino o edificio produttivo pubblico già nella prima metà del XIV secolo, mentre mancano totalmente notizie per il secolo precedente (Dorigo 2003, 668-71, tavv. 2a-b).

4 Tassini 1872, 297, s.v. «Forni (calle dei) a S. Martino».

5 Si ringrazia il Comitato di redazione per la segnalazione di questa fonte, sfuggita inizialmente nella ricerca. Consultata qui, per la chiarezza grafica della xilografie non acquerellate, la versione digitale dell'incunabulo Breydenbach 1486 (edizione latina) della Bibliothèque nationale de France – Bibliothèque municipale de Grenoble, I. 115 Rés, f.13*v* per l'immagine, ff. 9*v*-10*r* per la descrizione di Venezia. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t51067811j/f31.

6 La qualità della raffigurazione topografica, non solo rispetto alle altre vedute di città incluse nel volume, ma anche rispetto alla produzione a stampa di ambiente germanico contemporanea, ha indotto Guidoni (2007) a ipotizzare il coinvolgimento di vari modelli e fonti.



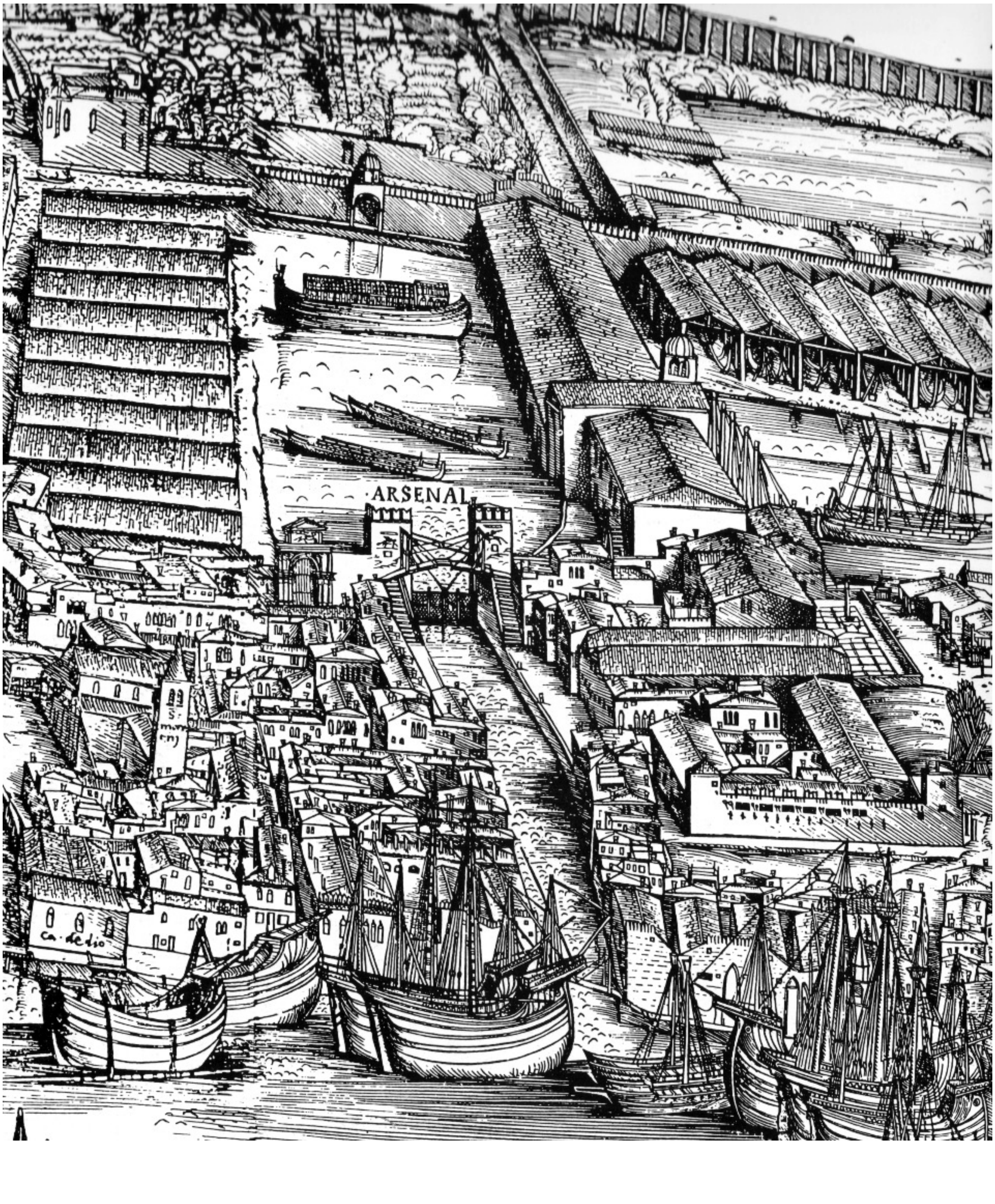


Figura 5
Vista dei forni da biscotto nella veduta di Venezia stampata nel 1486 (Erhardt Reuwick), in Breydenbach 1486, f. 13v. Esemplare Bibliothèque nationale de France – Bibliothèque municipale de Grenoble, I. 115 Rés, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t51067811j/f31. Si notano i camini nella parte retrostante e sulla destra il ponte dell'Arsenale e, oltre il rio, i granai di San Biagio

Figura 6
Vista dei forni da biscotto nella veduta *Venetie MD* di Jacopo de Barbari (1500)

nella veduta di De Barbari le navi, con alti alberi maestri e vele, sono scenograficamente disposte a nascondere lo sviluppo prospettico dei forni. Difficile dire se si tratta di una scelta grafica dettata dall'impossibilità di ispezionare l'interno, per raffigurarlo in modo accurato.

Intorno al 1595-96, si può datare un grande restauro dei forni, su committenza dei Provveditori alle Biave, probabilmente esteso a un ampio settore del compendio: la notizia che viene ripresa più volte dalle cronache, essendo riportata nell'epigrafe apposta sulla facciata dell'immobile stesso (Concina 1984, 170).

Un paio di decenni prima di questi lavori, che incidono probabilmente anche molto sulle soluzioni delle facciata, il compendio è ben documentato nell'immagine pubblicata nel primo volume Civitates Orbis Terrarum dell'editore Braun e dell'incisore Hogenberg **[fig. 7]**, Colonia 1575 (veduta pubblicata senza aggiornamenti nelle edizioni successive). Qui si rivela, verso il bacino di San Marco, la struttura quadripartita ancora ben leggibile oggi nella planimetria.

Intorno alla metà del Settecento si hanno notizie di importanti lavori, diretti dal Proto Paolo Rossi, a seguito di incendi subiti in precedenza. Questa situazione è documentata da un disegno del 1754 **[fig. 4]** conservato all'ASVe, allegato alle perizie del Proto, che tratta la 'rifabbrica' dei depositi da biscotto in due luoghi, sopra i forni dell'Arsenale e a Sant'Elena.[7] Il disegno raffigura la situazione del compendio a metà del Settecento: i forni erano in numero di 34, di cui 28 distribuiti nell'edificio a stecca a nord, su tutta la larghezza della particella, e 6 in un gruppo nel cortile a ovest. Gli edifici a sud-ovest consentivano l'ingresso da terra ai forni (presumibilmente destinati agli operai) e accoglievano anche la casa del Partidante che dirigeva questo stabilimento proto-industriale.

Tassini riporta, infine, un altro devastante incendio subito nel 1821, a seguito del quale verranno ricostruiti solamente quattro forni: questo ridimensionamento è sicuramente legato a una diversa logistica dell'approvvigionamento militare, in epoca austriaca. Di questa ricostruzione sono ancora visibili tre bocche da forno, mentre un'altra è in stato di rudere. L'ambiente voltato dove questi sorgono è però, probabilmente, precedente: si tratta forse della volta che sorreggeva, al piano di sopra, i depositi da biscotto menzionati con le lettere A e B nella planimetria del 1754.

2 Architettura: organizzazione e funzioni. Spazi, elementi costruttivi, tecnologia storica

In attesa di una più approfondita ricerca, che possa mettere a fuoco le trasformazioni edilizie in relazione a tutta una documentazione archivistica non ancora studiata, questo contributo si limita a segnalare alcuni elementi architettonici, spazi o dettagli, ritenuti rilevanti.

Il riferimento principale è un rilievo degli anni Trenta **[fig. 3]**, dell'Ufficio Tecnico Erariale, copia in Archivio storico della Marina, sede Arsenale (elaborazione dell'autore). Nella planimetria del complesso sono leggibili diversi corpi edilizi; a quella data si conservavano ancora delle strutture oggi non più esistenti, che è interessante mettere a confronto con la planimetria del 1754.

I corpi a sud-est non appaiono raffigurati sulla planimetria del 1754, che nota, semplicemente, in questa zona: corte dei Forni. Omissione logica, perché il disegno dava conto del progetto di rifare alcuni depositi distrutti da un incendio devastante, avvenuto in una data non meglio precisata nella perizia, di ripristinare i vecchi depositi e costruirne di nuovi, inserendo un piano soprastante i forni. Verso la fine de 1755, da una nota dei Provveditori alle Biave risulta che i depositi al di sopra delle serie di forni segnati con le lettere A e B erano già compiuti, mentre si supplica in modo assai pressante di consentire il proseguimento del lavoro con i depositi segnati, nel disegno del 1754, con le lettere C, D ed E. Dal disegno, che riporta una sezione, si vede come i depositi al piano superiore si estendevano anche sopra le zone destinate alla movimentazione intorno ai forni, fatto che rende conto della compattezza della sagoma riportata ancora nelle mappe del catasto napoleonico, prima dell'incendio del 1821.

Nel rilievo degli anni 1930 a est, verso il rio dell'Arsenale, si notano due corpi edilizi di sviluppo longitudinale che si innestano ortogonali alla fondamenta Ca' di Dio, separati da una struttura spaziale lunga e stretta, che in epoca più antica costituiva un camminamento scoperto (come documentato nella veduta di De Barbari). I tre corpi corrispondono ai tre portoni di ingresso aperti in facciata verso la riva **[fig. 8]**. Il portone a ovest (sinistra) è stato otturato

7 ASVe, Senato, Deliberazioni, Terra, Terra, Filze, Pezzo 2227. Pubblicato in Concina 1984 senza indicazione della fonte. Si ringrazia il collega Pier Paolo De Minicis, Archivio di Stato di Venezia, per l'assistenza alla ricerca.

nella parte bassa, probabilmente ancora in epoca antica, ed è trasformato in finestra. Il portone centrale è ornato da un fastigio con lo stemma del doge Grimani sormontato dalla Giustizia, mentre sui portali laterali sono presenti stemmi dei provveditori e iscrizioni, tra cui quelle relative al restauro cinquecentesco dell'edificio, già citato.

Si nota come la composizione ricerca una simmetria di impaginato, pur nella semplicità degli elementi; questo allestimento è probabilmente da associare alla ristrutturazione del 1596, come documentato dalle epigrafi inserite a coronamento dei portoni.

Il corpo verso est (A) presentava una planimetria divisa in tre navate, attraverso due file di pilastri; ad oggi lo spazio si sviluppa su doppia altezza; non è possibile prendere visione delle stratigrafie murarie, a causa di lavori nei decenni recenti, che hanno occultato i muri con delle pannellature.

Il corpo (B) presenta una fila pressoché centrale di pilastri, che sorreggono una trave rompi-tratta. I pilastri sono di sezione quadrata, in muratura in mattoni, e ognuno presenta delle tracce dei punti di appoggio di due vecchie travi, parallele; al di sopra di questo livello è stato inserito, sopra i pilastri in mattone, un blocco lapideo, che ha consentito un rialzamento del soprastante solaio di circa 35 cm.

Tra i due edifici si trova lo spazio oblungo (C) **[fig. 3]** che nel passato consentiva, probabilmente, un accesso diretto verso la parte retrostante della particella e serviva anche per la migliore ventilazione degli ambienti dei due fabbricati a fianco.

A questi corpi si aggiunge, trasversale, a nord, un corpo conformato a due navate (D) **[fig. 3]**, con dei pilastri centrali che sorreggono delle volte a crociera. Nell'ambiente voltato si conservano tre bocche di forni storici **[figg. 10-11]** e l'impronta di un quarto forno, oggi diventata apertura verso il cortile retrostante. Si tratta verosimilmente delle ricostruzioni dopo l'incendio del 1821. Si nota il vecchio livello del piano di calpestio, in mattoni, e la conformazione dei forni, la cui base era costruita da una pietra molto grande; di questo tipo di fornitura si trova traccia nei documenti (le cosiddette 'pietre da fuoco'). Si notano anche alcune strutture metalliche che servivano per la movimentazione dei carichi.

La parete di confine tra i corpi A, B e C, a sud, e D, a nord **[fig. 3]**, presenta una serie di aperture tamponate la cui articolazione suggerisce che il corpo D (almeno nelle forme conservate fino ad oggi) è successivo a quelli posti a sud, in quanto alcuni elementi strutturali hanno occultato precedenti aperture. Qui si trovano ancora delle murature tessute con mattoni medievali, più spessi.

A ovest del corpo D si conserva un muro di spina (E) **[fig. 3]**. Si tratta verosimilmente del muro sud della stecca di forni raffigurata nel disegno del 1754; sono ancora ben leggibili sia le bocche da forno che i camini **[fig. 9]**. Gli spazi a nord del compendio, oggi in parte non edificati, sono a un livello di calpestio più alto; è probabile che qui sono stati interrati resti dei vecchi forni.

Il nucleo edilizio a sud-est, identificato sulla planimetria del 1754 come Casa del Partidante (o Partitante), presenta caratteristiche tipologiche riconducibili all'edilizia tri-celullare (F), che si continua con una successione lineare di unità (G); si tratta, nel caso di queste ultime, probabilmente di un ampliamento storico, destinato alla residenza o forse ad accogliere piccoli spazi a uso ufficio, necessari per gestire le carte che segnavano il flusso degli operai, il passaggio in entrata delle partite di legna, farina e in uscita del biscotto.

Qui si conservano elementi decorativi gotici di raffinata fattura, nel portale verso calle dei Forni e nella facciata verso fondamenta Ca' di Dio, un fregio in cotto e delle merlature con decorazioni marmoree, in tardo stile archiacuto di gusto orientale, databile al XV secolo. Il portale gotico a sud si apre in un muro merlato, che rende molto evidente come in origine dava accesso a una corte, occupata successivamente da corpi di fabbrica che hanno inglobato il muro.

È difficile, ad oggi, ricostruire in dettaglio la destinazione storica degli spazi, ma è forse lo stesso disegno del 1754 e la relativa perizia, a confronto con una ricostruzione della tecnologia storica, a darci qualche indicazione.

Nella parte nord della particella erano inseriti i forni. Come già detto, dal disegno del 1754 sappiano che al di sopra dei forni sono stati allestiti dei depositi di biscotto, che la sezione ci mostra più ampi in pianta, occupando al piano superiore anche le corsie perimetrali dei forni. Nel disegno del 1754, le lettere A e B segnano depositi già costruiti, o ripristinati, entro il 1755 (nella zona segnata come Corsia Nuova), mentre le lettere C e D (nella Corsia Vecchia) ed E (corte al confine con la Casa del Partidante) segnano depositi da costruire, al di sopra dei forni.

Si nota, sulla planimetria del 1754, l'accuratezza delle compartimentazioni destinate a evitare gli incendi: la stecca era isolata con delle fasce di spazio libero, a metà un muro divideva

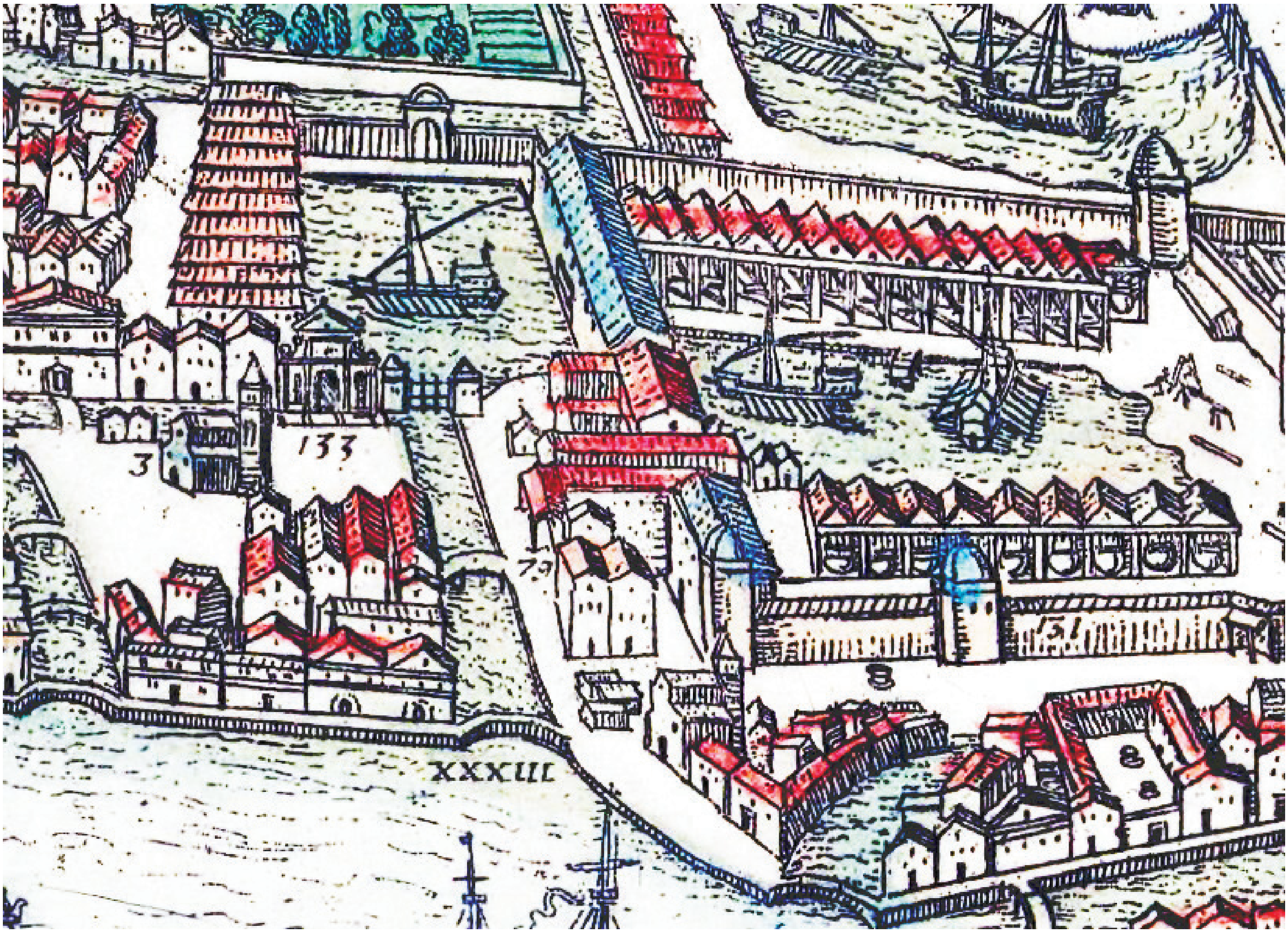


Figura 7 Vista dei forni da biscotto nella veduta «Venetia» in Braun, Hogenberg 1575, qui riprodotta da un'edizione francese del 1645. https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40733552n. Nella legenda il nr. XXXIII segna rio dell'Arsenale, nr. 133 Porta dell'Arsenale

Figura 8 Veduta generale delle facciate. Si notano a destra i tre portoni che consentivano accessi separati ai tre diversi corpi interni (A, B, C sulla planimetria del 1930). Le epigrafi citano i restauri del 1595-96

Figura 9 Veduta del muro di spina (E sulla planimetria del 1930), con le bocche dei forni e i camini. Si tratta del muro sud della stecca di forni segnata con C e D sulla planimetria del 1754

Figura 10 Vista interna dei forni austriaci, ricostruiti dopo l'incendio del 1821 (D sulla planimetria del 1930)

Figura 11 Vista interna generale della sala dei forni austriaci (D sulla planimetria del 1930)

Figura 12 Vista interna dell'ambiente B; si notano i doppi appoggi, testimonianza di un sistema di travi parallele, forse destinate alla guida di un sistema di alberi azionati meccanicamente, per impastare

le corti, un muro pieno divideva dalla Casa del Partidante e dal compendio a sud-est; i depositi di biscotto, ai piani superiori, erano anch'essi divisi da muri.

I due fabbricati verso Ca' di Dio, a sud-est, che non sono rappresentati sulla planimetria del 1754, erano di fatto il luogo dove si organizzava il flusso tecnologica della produzione dell'impasto che poi diventava, a seguito della doppia cottura (biscotto) nei forni, la galletta a lunga conservazione; oltre questo, qui, sicuramente, al piano superiore si trovavano aree di stoccaggio del biscotto.

L'attività che si svolgeva nei forni militari era però caratterizzata da una complessa logistica.

Le grandi quantità lavorate annualmente richiedevano un flusso di lavoro molto efficiente. Secondo la ricerca della Vertecchi, all'armada andava circa un quinto della fornitura complessiva di grano di Venezia; mentre un documento della fine del XVI secolo, dall'Archivio Donà dalle Rose alla Biblioteca Correr, riporta che il «formento che vol la città per anno uno» (Vertecchi 2009, 48), corrisponde in tutto a 502.200 staia di grano, l'equivalente approssimativo di circa 30.800 tonnellate; mentre in quel anno all''armada' risulta destinato circa 8% di questo, quindi un quantitativo equivalente a circa 2.600 tonnellate di grano, in misure odierne.

Per quanto il biscotto, destinato all'esercito o ai marinai, è un prodotto con la sua particolare tecnologia, è utile richiamare qui la tecnica storica del fare il pane.[8]

La farina – una volta portata in luogo – doveva essere mescolata con le altre componenti (acqua, sale e la farina fermentata – il lievito detto 'di birra' è un invenzione contemporanea, dell'Ottocento, dopo le scoperte di Pasteur) per ottenere l'impasto; già dal tempo dei romani esistevano in Europa delle impastatrici meccaniche, basate su un asse verticale rotante, con pezzi incastrati traversali, che servivano a far girare l'impasto in grandi contenitori. Non è emerso, dalla bibliografia reperita, se tali macchine erano in uso a Venezia. In ogni caso, in questa fase servivano molte braccia di lavoro e comunque ampi spazi. L'impasto doveva poi riposare per un periodo per lievitare, successivamente si faceva la pezzatura nelle forme desiderate, che venivano ancora lasciate riposare. Verosimilmente si trattava, anche nel caso del biscotto veneziano, di pagnotte rotonde e assai piatte, documentate da molte immagini medievali. Poi si procedeva alla cottura, che nel caso del biscotto era molto lunga, per eliminare tutte le tracce di umidità dalla farina e rendere il pane secco, durissimo e meno soggetto a muffe e attacchi di insetti. Si otteneva così un pane di lunga conservazione.[9]

Nella fase successiva, il biscotto che usciva dai forni doveva essere stoccato in attesa della distribuzione.

Si potrebbe così delineare la serie di funzioni che dovevano, verosimilmente, essere ricomprese negli edifici a sud-est. Dovevano contenere spazi destinati allo stoccaggio a breve delle partite di farina in lavorazione e poi spazi destinati alla produzione dell'impasto: una fonte d'acqua – si conserva ancora il pozzo; uno spazio ampio dove si impastava, che forse contava anche su sistemi meccanici (il doppio appoggio, che suggerisce due travi parallele **[fig. 12]**, nello spazio segnato con la lettera B nella planimetria del 1930 è forse il segno di un sistema meccanico; questo è un sistema adatto per fissare alberi verticali che possono roteare); uno spazio per un primo deposito della materia impastata, in attesa di lievitazione; uno spazio per la pezzatura delle pagnotte; un deposito per far riposare le pagnotte formate, prima di essere messi nei forni; lo spazio dei forni con le zone connesse per la movimentazione.

Per quanto riguarda i depositi del biscotto prodotto (i quali si trovavano, nel Settecento, come detto, sia nei corpi verso la fondamenta Ca' di Dio che al piano soprastante i forni stessi), è molto probabile che le diverse partite di biscotto erano distintamente depositate in locali numerati, come era solito per le partite di granaglie nei magazzini.

Inoltre, doveva trovarsi qui anche un deposito per il legname da ardere: le ingenti quantità richiedevano sicuramente un deposito a breve termine.

Nel contesto delle trasformazioni del 1754-55, documentate dal disegno del Proto Paolo Rossi, citato sopra, emerge dal fascicolo d'archivio una nota riassuntiva che i Provveditori alle Biave inviarono a novembre 1755 al Senato, in merito ai lavori ai forni e ai depositi da biscotto. Questa relazione è un piccolo cammeo di micro-storia economica ed edilizia; questo, non solo per la lungimiranza decisionale o per l'attenta valutazione in merito alla capienza dei depositi (destinati ad arrivare a 8 milioni e 200.000 libbre di biscotto), ma per lo sguardo d'insieme, per l'attenzione che spazia dal restauro delle fondamenta 'fracide', alla memoria degli incendi devastanti e delle loro conseguenze sulle murature, al giudizio su muri, colmi, travi e balconi (tapparelle), alla richiesta di porre mano al pozzo prima che rovinasse completamente, al contesto normativo dei precedenti decreti del Senato, fino all'appoggio delle considerazioni tecniche del Proto, che poi vengono dettagliate in perizie accurate. Emerge, soprattutto, una costante attenzione a tutto quello che può essere la prevenzione degli incendi, con considerazioni sulla posizione di muri, di punti di passaggio, sull'altezza dei camini, in quella forma peculiare di valutazione dei rischi e della sicurezza che affonda le proprie radici nell'esperienza della costruzione medievale, ma trova espressioni tecniche precise nei secoli tardi dell'epoca moderna.

Il compendio degli ex forni militari, oggi in parte in uso alla Marina, rappresenta una rilevante testimonianza dei programmi di edilizia pubblica proto-industriale della Serenissima: nei legami stretti che intercorrono con l'attività e la topografia dell'Arsenale, con il sistema dei granai e fondaci della farina, il compendio dei forni è un tassello rilevante, anche se ancora poco conosciuto, del mosaico della storia navale e annonaria della Serenissima.

8 https://www.treccani.it/enciclopedia/pane/.

9 Tassini 1872, ripreso da Matvejević 2015, riferisce l'aneddoto di un biscotto veneziano scoperto agli inizi del secolo XIX, sull'isola di Creta/Candia, arrivato lì circa un secolo e mezzo prima.

ASVe, Senato, Deliberazioni, Terra, Terra, Filze, Pezzo 2227

[I Provveditori alla Biave scrivono il 17 novembre 1755 al Senato in merito al proseguimento dei lavori ai depositi da Biscotto a S. Elena e a S. Biagio e propongono dei lavori da eseguire con urgenza ai forni di San Biagio]

Serenissimo Principe

Con li Decreti 21 maggio e 28 settembre 1754 permise Vos.Ser. l'erezzione di due depositi di Biscotto in S. Elena, con il dispendio a tenore delle Perizie del Protto Rossi di L. 7.000 e la rifabbrica di altri due in San Biagio sopra 14 forni con L. 11.600.

Nel periodo di un anno furono essi intieramente completi in forma solida, e consistente, come conviensi al decoro, et all'interesse di chi li ha prrescritti, non ommesse da questo Mag.to alle Biave tutte quelle avvertenze, et applicazioni, che valer dovevano per esimerli dalli funestissimi inconvenienti passati. Benché impiegata tutta l'attenzione, e l'industria, prima con l'assidua sopraintendenza del N.H.G. Marco Bertucci Molin, d'indi con quella del N.H.G. Alvise Mocenigo rdo: Proved.i et Inq.i Collega. Nni, non si potè a meno d'oltrepassar il dispendio di L. 955 in quelli di S. Elena, e di L. 2877 d 15 negli altri a San Biagio, cosìche tutti quattro in pieno costano L. 21.932: d. 19, vale a dire L. 3332 d. 11 effettivi di più di ciò che fù fino ad ora corrisposto all'oggetto.

Quest'aumento indispensabile, come dimostra l'inserto foglio n.1, ha preso motivo dalla necessità particolarmente in San Biagio, perché oltre l'essersi ritrovati li muri dal fuoco corrosi, le fondamenta fracide, ed incapaci a sostenere il peso de colmi, anco li volti de Forni, si scorgessero tutti scomossi con altri non indifferenti diffetti, soliti ritovarsi allorché si ponga mano in fabbriche vecchie, ed in quelle specialmente che furono soggette ad incendij, onde si dove al tutti prestar conveniente riguardo, come chiaramente lo spiega il foglio sudetto.

Se dunque fu forza per non getare inutilmente dispendio accorrere a tutto ciò, che non admeteva riserva, giova sperare che l'Ecmo. Senato degnar vorrà che siano saldate le polizze dei materiali ede gli operarji, che si sono impiegati, preservendone all'Ecmo Savio Cassier le corrispondenti Ballotazioni. Prossimo intanto il tempo d'introdurre, nelli due Depositi in S. Elena ivi prima costruiti i Biscotti, assiugati poiche siano intieramente gli altri in San Biagio, saranno pure anch'essi a tal uso impiegati.

Dinanzi l'aggiunta degli accennati 4 depositi, non più che 6 milioni e mezzo di pane si potevano chiudere per ridurlo alla sua perfezione.

Di presente Milioni otto e libre duecento milla all'incirca, vi si potranno ripporre.

Sarebbe utile per tanti riguardi di Pub. Economia, e per gli oggetti del commercio contemplati nel Decreto 18 luglio 1754, sopra gli suggerimenti della Conferenza, e per li pericoli che più sotto saranno spiegati, il stabilire intieramente gl'altri due pure abbrucciati in San Biagio sopra i 14 Forni, indicati nel disegno alle lettere C e D, ne quali appariscono le dolorose memorie del patito dannosissimo incendio, che prosseguiscono la corsia di que già riffatti; ed un terzo sopra gli altri 6 per fianco, come lo dimostra lo stesso disegno alla lettera E. Fatta perciò essaminare la spesa, per li due primi rissulterebbe in L. 11.000 come per la perizia del Protto n. 2, considerandola egli assolutamente necessaria per l'evvidente pericolo, che sovrasta a tutto l'esteso giro degli altri depositi che facilmente possono restar incendiati, allorche si faccia uso degli detti 14 forni C e D, perche le faville, che uscirebbero dai camini più bassi, attaccar potrebbero li colmi, e balconi de nuovi depositi. Li coperti pur anco d'essi 14 Forni essendo già fracidi si dovrebbero nonostante ristaurare non senza legiero dispendio, Quello poi il 3° di là dalla Corte alla lettera E verrebbe solo a costare L. 3.500. Se di questo nel fabbisogno n. 2 apparisce in confronto minore la spesa, ciò perché da due parti li muri sono li stessi della Casa del Partitante, la 3° è nuova, è la 4° non ha rissentito quei pregiudizji dal fuoco, ch'hanno sofferto quelli dell'altra parte. Quando Vos. Ser. Non credesse opportuno per ora d'haderire all'erezione di questo 3° Deposito, pare a noi troppo visibile l'urgenza, riconosciuta col sopraluoco, delli supranumeri del solito, e si risparmierebbero nel tempo stesso gli esborsi a Particolari, ch'amontava finora a L. 402 all'anno per li Magazzeni presi d'affitto alla Giudecca, nell'Isola di S. Zorzi et in calle del Duca, che di pronte a titolo di risparmio siano nell'attenzione di licenziarli, subito che il formento, che in essi s'attrova, sia spedito alla macina. Li due Granari, che in Campo di San Biagio più vicini alla Pub.Casa sono occupati per necessità da biscotti, ritornerebbero all'uso primiero, e meno bisogno vi sarebbe di valersi di altri in affitto.

Ma ciò che più importa in aggiunta alli provvedimenti delle Provincie oltre Mare con la continuazion de lavori, senza dovere di quando in quando dismeterla con la minorazione de Forni, ve ne sarebbe di questo requisito in Venezia tanta copia [=abbondanza], quanta basterebbe a disporla come meglio portassero le circostanze e il bisogno.

Pare certamente che per buona massima sia necessario di prevenire l'urgenza senza esser pressati al caso di meditare ripieghi per suffragarle.

Noi per non mancare al dover nostro, con gli impulsi di quel zelo, che c interessa nelle Pub. Cose, tutto assoggettiamo alla Maturità dell'Ecmo. Senato per quelle Deliberazioni, che fossero credute più conveniente, e più opportune.

Restringeremo dunque il tenore della presente scrittura per una più facile intelligenza; che per supplire alla spesa già occorsa per li 4 depositi, è necessario che ci vengono somministrati altri L. 3332 d. 19 effettivi per saldo de Materiali, e Maestranze, che si sono impiegate.

Che se giacesse poi alla Pub.a Autorità di adottare il suggerimento di fabbricar almeno li due Depositi sopra li 14 Forni alla lettera C e D vi occorrerebbero L 11.000; e se fosse creduto dover inalzarsi ancora il 3º per fianco della Corte alla lettera E altri L. 3.500; sperando certamente non ommettendo l'attenzioni dovute, di poter minorar di qualche somma il proposto dispendio, giaché fu esso esaminato da questo Mag.to per tutte le viste, onde non succeda nuovo motivo d'importunare la toleranza dell'Ecmo. Senato, per acquistarsi il Pub. Sovrano aggradimento.

Detto tutto ciò, che riguarda il rissarcimento di quanto è già terminato, et a quanto può far bisogno, per redificar gli altri 3 Depositi, non lascieremo d'esporre l'urgente necessità di pronto, et immediato riparo alla Corte Grande dei Forni in San Biagio, ove esiste il Pozzo, che somministra l'acqua ai lavori. Essa è tutta scomossa e prossima a profondarsi, caduti essendo li cassoni d'esso pozzo e i suoi volti, logora la canna ed il tutto minaccia precipizio e ruvina. Quando non s'accorra speditamente come porta la necessità ed il bisogno, che resta spiegato nell'inserta perizia n. 3 con la moderata spesa di L. 2.900 impiegandovi li materiali vecchi, che ancora sono sufficienti a buon uso, allorche succeda il precipizio, dovrà raddoppiarsi il dispendio, e differire a lungo tempo la reintegrazione del pozzo, rimanendo la fabbrica de biscotti senza il requisito tanto importante dell'aqua.

Anco questo è un punto che ben merita. Le prudentissime meditazioni di VVEE a noi bastando d'averlo esposto, per attendere tutto ciò, che è del Pub.o Sovrano volere.

Non ommettiamo in fine d'aggiungere, che in essecuzione al Decreto 2 Ottobre decorso abbiamo segnato il Partito a Gio.Battista e Girolamo Fratelli Sesler per un altro quinquenio, con l'aumento di soldi uno piccoli otto B.Z. Lo Staro, che con li 6 soldi che prima correva giunge a soldi 9 piccoli 2 V.C. effettiva lo staro giaché si resero innutili l'insinuazioni nostre per la minorazione, a fronte del comprovato maggior aggravio presente per la proviggione della legna da fuoco.

Questi soldi 9 piccoli 2 saranno girati sopra de Pubblici Libri in V. C. nel modo appunto che s'è praticato fino all'anno 1740, da che nacque il Decreto, perché non dovesse più correre la B. V., e se nell'estesa delli partiti si è la stessa accennata sempre però continuò il metodo dalla Ser.a Vos.a prescritto, come degnava l'Ec.mo Senato raccogliere dalle copie inserte, che giustificheranno l'obbedienza di questi Ministri a Pub.i Sovrani Comandi. Grazie.

Dal Mag.to alle Biave il 17 Novembre 1755

Bibliografia

Concina, E. (1984). *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*. Milano: Electa.
Dorigo, W. (2003). *Venezia Romanica. La formazione della città medievale fino all'età gotica*. 2 voll. Verona; Sommacampagna: Cierre; Istituto Veneto di Lettere, Scienze ed arti.
Guidoni, E. (2007). «Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci e il panorama prospettico di Venezia inciso da Erhard Reuwich. nel 1486». *Il tesoro delle città. Strenna annuale dell'associazione Storia della Città*, 4, 241-57.
Knapton, M. (2012). *La dinamica delle finanze pubbliche. Storia di Venezia*. Roma: Enciclopedia Treccani.
Matvejević, P. (2015). *Pane nostro*. Milano: Garzanti.
Tassini, G. (1872). *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*. Venezia: Grimaldo.
Vertecchi, G. (2009). *Il Masser ai Formenti in Terra Nova. Il ruolo delle scorte granarie a Venezia nel XVIII secolo*. Roma: Croma.

Un nuovo relitto a San Nicoletto (Lido di Venezia)
Campagne 2022-23

Alessandro Asta
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Venezia e le province di Belluno, Padova e Treviso; referente per l'archeologia subacquea presso la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Massimo Capulli
Università degli Studi di Udine

Abstract
In the late spring of 2021 a new historic wreck was discovered just off the coast of Venice Lido. The presence of the remains of a new shipwreck, close to the site of the sinking of the brig Hellmuth, had never been documented until now. From 2022 to 2023, two campaigns of investigations and underwater archaeological excavations took place, which allowed to investigate a good part of the wreck and its cargo and to date it to the second half of the nineteenth century.

Keywords
Adriatic Sea. Underwater archaeology. Shipwreck. Wooden hull. In situ protection.

Sommario
1 Introduzione. – 2 La scoperta di un nuovo relitto in località San Nicoletto. – 3 La prima campagna di indagine (2022). – 4 La seconda campagna di indagine (2023). – 5 Panoramica dello scafo e dei reperti notevoli. – 6 Conclusioni.

1 Introduzione

Le attività di tutela del patrimonio culturale e paesaggistico di ambito costiero sono, come noto, di competenza delle Soprintendenze territoriali (Soprintendenze Archeologia, Belle Arti e Paesaggio), uffici periferici del Ministero della Cultura. Un particolare settore degno di attenzione è costituito dalle attività di ricerca, conoscenza e tutela del patrimonio archeologico subacqueo, costituito dalle evidenze lasciate, accidentalmente o volutamente, dai fenomeni di antropizzazione del territorio, anche marino. Proprio per la specificità del settore, che prevede competenze nei campi della topografia, della costruzione navale, della storia della navigazione, delle reti commerciali, della produzione (etc.), della conservazione e restauro, e soprattutto alla luce delle necessità imposte dall'ambiente di lavoro, il Ministero ha recentemente istituito la Soprintendenza Nazionale per il Patrimonio Culturale Subacqueo (SN-SUB),[1] con l'obiettivo di affiancare e supportare, ove necessario, le Soprintendenze territoriali, e nell'ottica di dare anche una auspicabile continuità alle esperienze – oggi concluse – dell'ex Servizio Tecnico per l'Archeologia Subacquea (con sede a Roma) e dei Nuclei subacquei istituiti fra la fine degli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso. Fra questi Nuclei, si deve certamente menzionare l'attività della sede veneziana incardinata nella ex Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto (NAUSICAA – Nucleo Archeologia Umida Subacquea Italia Centro Alto Adriatico), che fra il 1999 e il 2008 ha coordinato, diretto e/o comunque promosso centinaia di interventi archeologici subacquei sia nella Laguna di Venezia che in un'areale esteso dalle

I paragrafi 1-2 e 6 sono stati scritti da Alessandro Asta, mentre i paragrafi 3-5 sono stati redatti da Massimo Capulli.

1 DPCM 169/2019, art. 37.

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 1
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-896-5
ISBN [print] 978-88-6969-897-2

Submitted 2024-08-29
Published 2024-12-19

© 2024 Asta, Capulli
CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-896-5/009

Marche al Friuli-Venezia Giulia.[2] Il recente avvio delle attività del Centro Operativo di Venezia della SN-SUB, ospitato presso la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, rappresenta un nuovo tentativo di coordinamento delle attività di settore nell'Adriatico settentrionale, in raccordo con le iniziative e i progetti di ambito nazionale e, qualora possibile, anche internazionale.

Grazie alle attività istituzionali condotte a cavallo tra vecchio e nuovo millennio, non solo è stato possibile popolare una prima mappa dei ritrovamenti archeologici subacquei di ambito lagunare, ma è stata raccolta un'ingente mole di informazioni relative a siti sommersi sia a poca distanza dai litorali veneti sia in acque più profonde. La sistematizzazione di tale censimento è tuttora in corso e parzialmente visibile sul portale ministeriale.[3]

Tra gli aspetti più complessi emersi nel corso degli anni vi è certamente l'individuazione, documentazione, gestione e tutela dei siti sommersi in ambito para-litoraneo; in effetti, come dimostra specialmente l'attenzione di ambito internazionale, alle consuete problematiche connesse ai rischi derivanti dalle attività di pesca e di immersione non regolamentata, nonché dalle dinamiche di alterazione dei fondali dovute alle correnti, si sono affiancati fattori quali il cambiamento climatico, che ha decisamente potenziato i fenomeni di erosione costiera di cui il Veneto è afflitto da diverso tempo, specialmente in alcuni comparti geografici.

L'area costiera di fronte al Lido di Venezia registra certamente alcune delle problematiche sopra evidenziate, e in particolar modo quella connessa alle alterazioni delle morfologie del fondale e della potenza dei depositi sabbiosi; l'effetto 'copri-scopri' che ne deriva, sul quale ha avuto certamente un impatto anche la realizzazione della nuova bocca di porto di Lido (progetto MOSE) e della prospiciente lunata di protezione, è tuttavia un fenomeno per il quale sarà utile continuare ad acquisire dati più specifici, anche con la collaborazione di enti terzi. In effetti, tale fenomeno è spesso artefice di azioni a duplice valenza: da un lato, innesca e rafforza ciclicamente processi erosivi e distruttivi sui siti noti e, dall'altro, contribuisce all'eventuale scoperta di nuovi siti. Questa duplice valenza è ben rappresentata, infatti, sia dal progressivo deterioramento dei resti del relitto noto come Hellmuth sia dalla scoperta frequente in battigia di reperti mobili (frammenti di tavole di relitti d'età romana, non ancora individuati) o addirittura di nuovi contesti, come quello oggetto di trattazione **[fig. 1]**.

2 La scoperta di un nuovo relitto in località San Nicoletto

Non disponendo di unità navali e di squadre operative dedicate, le Soprintendenze territoriali possono avvalersi del supporto tecnico-logistico di reparti speciali delle forze dell'ordine, e in particolare dei nuclei natanti e dei nuclei subacquei dell'Arma dei Carabinieri, coordinati dal Comando centrale Tutela Patrimonio Culturale per il tramite dei Nuclei Tutela regionali. Tuttavia è consolidata anche una lunga tradizione di rapporti di collaborazione anche con le Capitanerie di Porto, con i reparti aeronavali della Guardia di Finanza oltre che con Polizia di Stato e Vigili del Fuoco. Proprio grazie a questi consolidati rapporti, la Stazione Navale di Venezia della Guardia di Finanza ha segnalato alla Soprintendenza il rinvenimento, in data 21 aprile 2021, dei resti di un relitto non altrimenti noto in cartografia e di possibile interesse culturale.[4] Lo stesso, rilevato tramite sonar e oggetto di una preliminare verifica subacquea, giace a poco più di un chilometro dalla costa (località Lido, San Nicoletto), a circa 5-6 m di profondità; le caratteristiche immediatamente rilevate sono l'affioramento dal fondale di un'imponente struttura in legno (allora visibile in un'area di circa 15 × 5 m) e la presenza di materiale lapideo di grandi dimensioni. Con l'obiettivo di accertare la natura del relitto, e avvalendosi del supporto della stessa Guardia di Finanza, la Soprintendenza ha disposto un'immersione di verifica con il coinvolgimento di archeologi subacquei dell'Università degli Studi di Udine, svolta il 22 luglio 2021 e durante la quale sono stati puntualmente osservati alcuni elementi costitutivi dell'ossatura dello scafo, come alcuni madieri e il paramezzale **[fig. 2]**, potendo infine escludere la presenza di segni di tecniche di costruzione d'età antica (del tipo 'mortase-tenoni' o a 'cuciture'). I resti lignei e il carico lapideo, in base a queste prime indicazioni, hanno consentito di supporre la presenza di un relitto di una grande imbarcazione

2 NAUSICAA è stato istituito previo accordo delle quattro Soprintendenze territoriali coinvolte ed è stato diretto dal dott. Luigi Fozzati, in qualità di funzionario archeologo subacqueo del Ministero.

3 https://raptor.cultura.gov.it.

4 Si coglie l'occasione per ringraziare l'allora Comandante della Stazione, Tenente Colonnello Biagio Looz, il Maresciallo Capo Giuseppe Grandi e tutto il personale del reparto subacqueo.

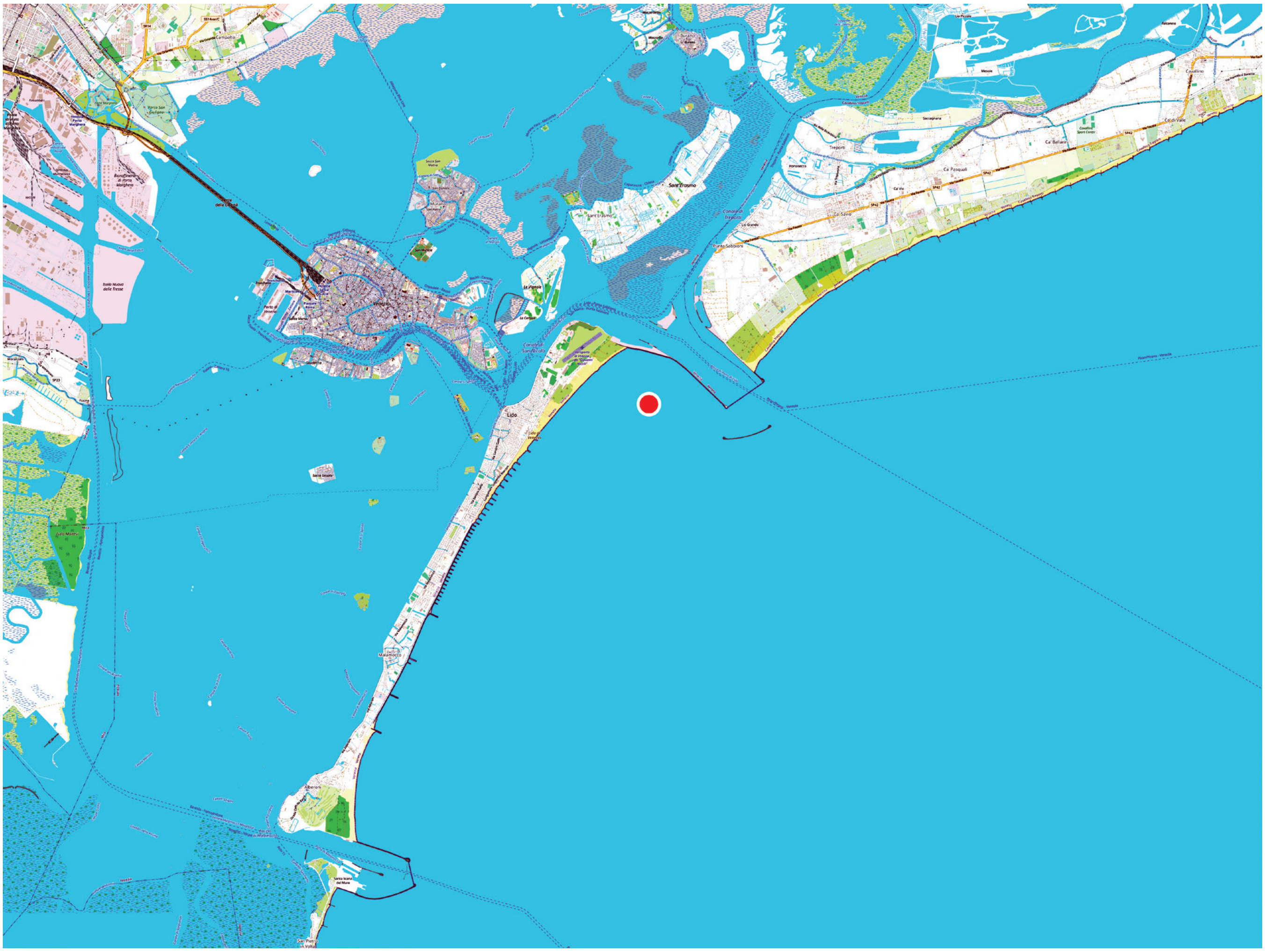


Figura 1 Inquadramento topografico della zona di rinvenimento del relitto. Elaborazione M. Capulli

da trasporto, la cui cronologia e pertinenza – certamente post-antica – avrebbe potuto essere accertata esclusivamente mediante un'adeguata campagna di scavo.

Non disponendo immediatamente di risorse adeguate allo scopo, la Soprintendenza ha richiesto la disponibilità dell'Università degli Studi di Udine per lo svolgimento di una campagna di accertamenti preliminari da effettuarsi nel 2022, in attesa di reperire i fondi necessari per completare auspicabilmente l'indagine nel 2023.

3 La prima campagna di indagine (2022)

Sulla scorta dei dati raccolti in occasione del sopralluogo è stata quindi pianificata una prima campagna di indagine per l'anno successivo. Questa è stata condotta tra fine giugno e i primi di luglio 2022 dall'Unità di Archeologia Subacquea dell'Università degli Studi di Udine[5] e, nonostante si sia trattato di una prima campagna di studio della durata di dieci giorni[6] con finalità anche didattiche [fig. 3], ha consentito la messa in luce e documentazione di ampie parti della nave.

5 Il supporto logistico è stato prestato della ditta IDRA di Venezia; ha prestato la propria collaborazione istituzionale, d'intesa con la Soprintendenza, anche l'Arma dei Carabinieri – Nucleo Carabinieri Subacquei di Genova, in coordinamento con il Nucleo Tutela Patrimonio Culturale di Venezia e il Nucleo Natanti di Venezia.

6 Le ricerche sono state sostenute da un finanziamento dell'Institute of Nautical Archaeology (USA), nonché da una parte del fondo annuale dell'Università di Udine per gli scavi archeologici.

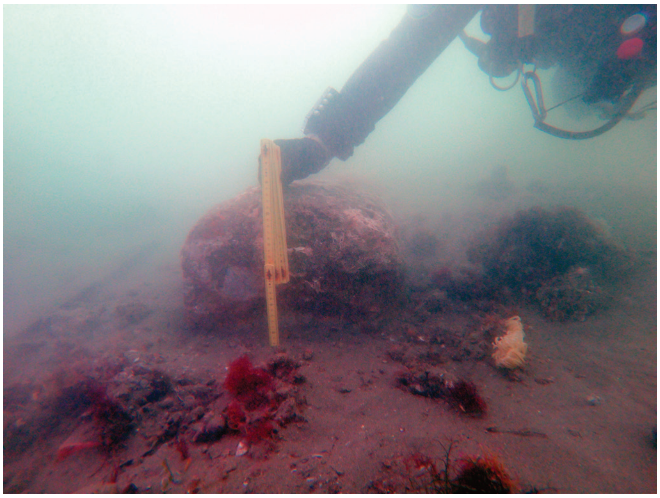


Figura 2 Documentazione speditiva di uno dei blocchi lapidei in occasione del sopralluogo del 2021. © M. Capulli

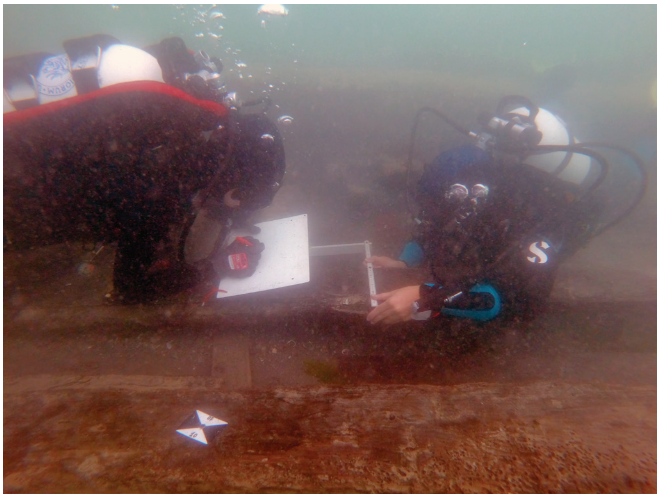


Figura 3 Esercitazione didattica di rilievo diretto. © M. Capulli

Le attività sono iniziate con la ricerca puntuale del sito in base alle coordinate fornite dalla Soprintendenza e acquisite l'anno precedente dalla Guardia di Finanza – Stazione Navale di Venezia. Dopo un rapido survey a vista si sono individuati alcuni blocchi lapidei concrezionati semisepolti nel fondale sabbioso e come da prassi si è provveduto a mettere in opera un ancoraggio fisso per evitare di dover dar fondo all'ancora nei giorni successivi.

Sfortunatamente il livello di insabbiamento dell'area era superiore a quanto osservato durante il sopralluogo del 2022, tuttavia è stato comunque possibile riconoscere tra i blocchi proprio quello documentato in occasione dell'immersione di verifica; servendosene come riferimento si è direzionata correttamente una prima trincea, profonda solo una ventina di centimetri, finalizzata unicamente a intercettare lo scafo ligneo. Per poter osservare e documentare l'ossatura della nave è stato poi necessario realizzare una più ampia trincea[7] che questa volta è stata aperta seguendo il paramezzale, ovvero lungo l'asse longitudinale della nave, procedendo alla rimozione dello strato omogeneo per piani inclinati. Vale a dire che il sedimento è stato asportato cercando costantemente il corretto angolo di attrito, affinché fosse contenuto lo scivolamento del materiale lungo le pareti della trincea. La successiva fase di documentazione ha visto sia l'acquisizione di una serie di misure dirette di alcuni particolari costruttivi, sia una copertura fotografica totale che a causa della scarsa visibilità ha richiesto 1.179 scatti [fig. 4]. Quest'ultima era funzionale alla ricostruzione di un modello tridimensionale dello scafo partendo da una nuvola di pixel (Henderson et al. 2013, 243-56), grazie all'uso del software Agisoft Metashape. Per correggere gli inevitabili effetti distorsivi (Yamafune et al. 2016, 703-25) e ottenere un rilievo affidabile, sono stati posizionati una serie di marcatori in diverse parti dello scafo, che sono stati poi oggetto di trilaterazioni e misurazioni delle quote relative.[8]

Lo scafo risultava ancora in perfetta e solidale connessione, che andava dall'estremità nord-occidentale, interpretabile come la prua, fino ai limiti della trincea che venne realizzata in direzione opposta lungo l'asse della nave per una lunghezza di non meno di 19 m. La larghezza massima osservata del relitto fu di circa 3,5 m, ma era verosimile che proseguisse oltre i blocchi lapidei che costituiscono il carico della nave e che insistono lungo tutto il versante settentrionale del relitto. La presenza dei blocchi lapidei aveva sicuramente garantito la protezione del legno dalle naturali azioni di degrado tipiche dell'ambiente marino, tuttavia,

7 Dal punto di vista tecnico, lo scavo archeologico subacqueo ha previsto l'uso di una sorbona ad acqua in acciaio. Per evitare di danneggiare il legno del relitto questa è sempre rimasta ai margini dell'area di scavo, avvalendosi come prolunga di un tubo corrugato trasparente della lunghezza di 4 m.

8 Per quanto anche queste abbiano un intrinseco margine di errore (Holt 2003, 246-51), la ridondanza di misurazioni e controlli incrociati garantiscono un accettabile grado di affidabilità, grazie in questo caso anche al lavoro di verifica e supporto prestato dal dott. Alessandro Pellegrini.

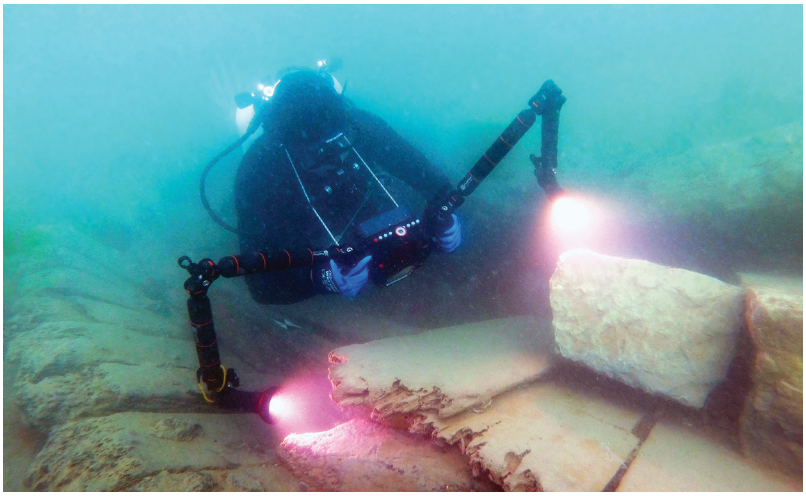


Figura 4
Operazioni di documentazione video-fotografica. © M. Capulli

allo stesso tempo, essa impedì una lettura chiara dell'ossatura della fiancata e, in particolare, all'altezza dei lomboli dove si trova la giunzione tra le diverse parti di un'ordinata. Si sono difatti qui preservate ampie parti del pagliolato che occultano, ad esempio, la vista del sistema di giunzione tra madieri e staminali.

4 La seconda campagna di indagine (2023)

Grazie a fondi ministeriali messi a disposizione dalla Soprintendenza, e alla luce dei dati acquisiti nel 2021 e 2022, nel 2023 si è svolta una seconda campagna di indagine, con l'obiettivo di integrare le ricerche condotte l'anno prima dall'Università di Udine[9] e in particolare di verificare proprio la larghezza massima della porzione di scafo preservatasi e soprattutto di cercare i limiti del relitto anche in direzione est.[10]

La nuova indagine ha avuto luogo nel settembre 2023 ed è stata della durata di cinque giornate lavorative. Così come la precedente, anche in questa seconda campagna è iniziata con la messa in opera di un gavitello in corrispondenza delle coordinate precedentemente acquisite e quindi con un primo tuffo per una ricognizione superficiale tesa a cercare parti del relitto che potessero eventualmente affiorare dal fondale sabbioso.[11] Dato che le condizioni di visibilità in questo tratto di mare non sono generalmente ottimali e che nel periodo delle indagini erano anche inferiore alla media, si è reso necessario servirsi di una cordella metrica per eseguire una serie di passaggi ravvicinati secondo la tecnica della chiocciola. Questi hanno portato a individuare la parte sommitale di alcuni blocchi litici. Riconosciuta la posizione di alcuni di questi rispetto al rilievo fotogrammetrico realizzato nella campagna 2022, si è calata in acqua la sorbona ad acqua e quindi iniziato subito a scavare in corrispondenza di dove l'anno precedente era stata osservata una delle due scasse e segnatamente quella a est del centro nave (cf. *infra*). Questo poiché, conoscendo l'esatta distanza tra quest'ultima e il madiere centrale, sarebbe stato poi possibile materializzare con un picchetto la parte originariamente più larga della nave.

Fatta questa operazione, si è quindi tesata una fettuccia metrica che partendo dal picchetto fungesse da linea guida per lo scavo di una trincea trasversale all'asse longitudinale del relitto. Portato a termine questa primo obbiettivo, essendo nota anche la distanza tra le due scasse, si è proceduto a posizionare un picchetto in corrispondenza anche di quella orientale.

9 In questo caso l'ateneo friulano ha avuto la direzione operativa alle nuove operazioni.
10 L'intervento subacqueo è stato affidato alla ditta IDRA di Venezia.
11 A fine campagna 2022 il relitto era stato integralmente ricoperto; tuttavia, in basso fondale le mareggiate possono facilmente movimentare grandi masse di sabbia.

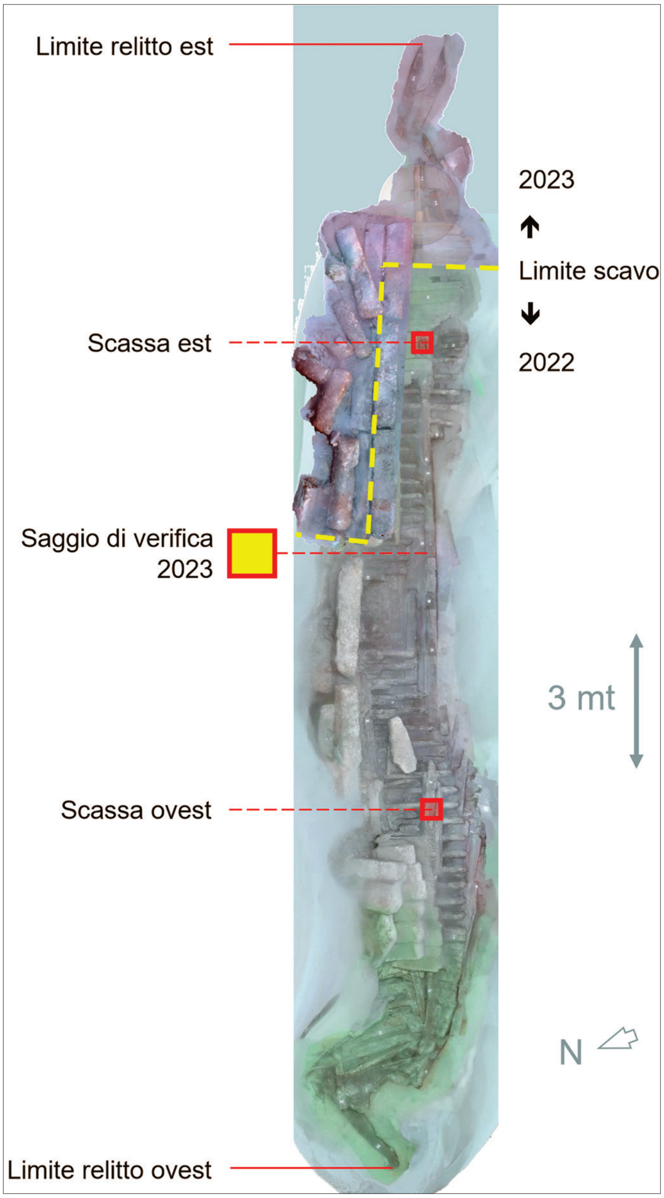


Figura 5
Rappresentazione schematica delle attività condotte nelle campagne del 2022 e 2023 con evidenziati i punti cospicui. Elaborazione M. Capulli

Spostata la sorbona in questo punto si è iniziato a mettere in luce sia il carico lapideo che lo scafo, procedendo da ovest verso est fino a individuare la fine del relitto [fig. 5].

Considerato il misurato tempo a disposizione per la documentazione, ci si è avvalsi sempre della tecnica di Computer Vision (Structure from Motion) per la costruzione di un modello tridimensionale. Dal momento che per correggere gli inevitabili effetti distorsivi e ottenere un modello sufficientemente affidabile nella campagna del 2022 erano stati posizionati una serie di marcatori in diverse parti dello scafo, che furono poi oggetto di trilaterazioni e misurazione delle quote relative, è stato necessario metterne in luce alcuni per poter agganciare poi il nuovo rilievo.

Mentre, purtroppo, la trincea realizzata trasversalmente all'asse della nave all'altezza del madiere centrale ha dato esito negativo, poiché l'ossatura della nave non risultava preservata al di là degli elementi lapidei che costituivano il carico del bastimento,[12] la prosecuzione della messa in luce del relitto lungo l'asse di chiglia ha permesso di individuare anche il limite

12 Anche un saggio profondo (si è scesi con lancia ad acqua e sondino oltre 180 cm dal fondale naturale), eseguito a filo dello spesso strato di crollo, ha dato esito negativo.

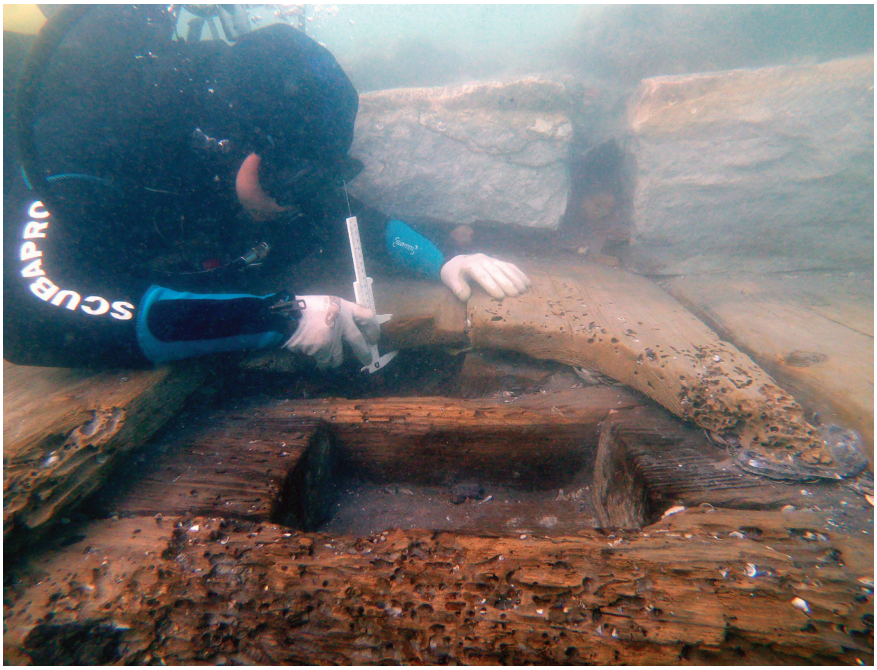


Figura 6
Misura dello spessore del pagliolato in corrispondenza della scassa est. © M. Capulli

Figura 7
La puleggia lignea recuperata durante la campagna 2022. © M. Cusin

Figura 8
Uno dei due ingranaggi recuperati al momento della scoperta. © M. Capulli

orientale dello scafo ancora in connessione anatomica. A circa 2,6 m dalla fine della trincea del 2022 si interrompe dapprima la chiglia e poi, dopo altri 2,5 m, anche una coppia di tavole della fiancata di dritta che probabilmente andavano a innestarsi sul dritto di poppa.

A conclusione dei lavori, così come fatto anche nella campagna precedente, si è utilizzata la sorbona per aspirare il sedimento smosso e che era stato accumulato ai lati della trincea, direzionando lo scarico verso il relitto per una opportuna ricopertura.

5 Panoramica dello scafo e dei reperti notevoli

Come anticipato, l'ossatura si presenta in connessione per una lunghezza complessiva di 24 m, che vanno dall'estremità ovest, interpretabile come la prua, fino ai limiti opposti in direzione est. La fiancata di sinistra,[13] a eccezione di una minima parte perlopiù nel quadrante prodiero, sembra essere completamente perduta, mentre risulta in ottime condizioni

13 In linguaggio marinaresco si chiamano fiancata destra (o di dritta) o di sinistra i due lati di una imbarcazione con prospettiva da poppa verso prua.

di conservazione quella di destra dove si sono potuti osservare e documentare una serie di particolari costruttivi (Capulli 2023, 1-15).

La chiglia[14] è formata da più travi che presentano una sezione a trapezio rovesciato e che sono opportunamente sagomati negli spigoli superiori per formare la battura.[15] Parallelo alla chiglia corre longitudinalmente il paramezzale,[16] anche se si è dovuto osservare uno iato di 6,4 m, anch'esso costituito da più travi giuntate tramite calettatura,[17] che in un caso ben documentato è del tipo a palella con dente. Come tipico di questo elemento, sulla faccia inferiore del paramezzale sono stati ricavati degli intagli funzionali alla immorsatura sulle sottostanti ordinate. Queste sono costituite da madieri e staminali della larghezza rispettivamente di 12 cm e 9 cm, mentre l'altezza aumenta a partire dai 10 cm in base alla stellatura[18] man mano che si procede verso le estremità partendo dalla ordinata maestra.[19] Posizionata a 11,3 m dalla prua, questa è l'unica ordinata che vede giuntati al madiere due staminali per fiancata e che segna il punto di inversione della loro posizione per le altre ordinate. In corrispondenza della sovrapposizione laterale fra gli elementi che concorrono a formare l'ordinata vi è un rinforzo interno, chiamato nella cantieristica veneziana parascossola.

Come anticipato sono presenti due scasse d'albero.[20] La prima si trova a 5,9 m dalla prua ed è costituita da due cosce[21] che affiancano il paramezzale e si immorsano sulle ordinate tramite intagli nella faccia inferiore, mentre il sostegno laterale è assicurato da castagnole. La seconda si trova a 16,2 cm dalla prua ed è costituita da due cosce, di lunghezza non determinabile a causa della presenza del pagliolato, che affiancano il paramezzale e che anche in questo caso si immorsano sulle ordinate tramite intagli nella faccia inferiore **[fig. 6]**.

All'ossatura della nave sono inchiodati i corsi di fasciame,[22] mentre all'interno, come accennato, sono presenti ampie parti del pagliolato. Costituito da tavole dello spessore di 5 cm esso poggia direttamente sul paramezzale in corrispondenza delle estremità, mentre verso il centro nave sono interposti dei legni morti.[23] Ciò consente al pagliolato di rimanere orizzontale, compensando con questi elementi di riempimento il ridursi dell'altezza del piano delle ordinate. Per quanto concerne la scelta dei legni impiegati nella costruzione, in base ai risultati delle analisi xilotomiche,[24] emerge una chiara tendenza nel ricorrere alla quercia, con la sola eccezione del pagliolato.

Il carico principale, come visto, è costituito da elementi lapidei. Si tratta di blocchi di calcare che si presentano con due diverse tipologie dimensionali e parimenti con due differenti sistemi di stivaggio. Vi è infatti un primo allineamento di elementi oblunghi subparalleli all'asse della nave, ma posizionati a una distanza variabile dalla stessa in modo da seguire la curvatura del fondo. Il secondo nucleo si trova tra la zona prodiera e la scassa occidentale, ed è costituito da una serie di elementi decisamente di minori dimensioni e perpendicolari all'asse della nave. Sempre pertinenti alla categoria dei materiali da costruzione sono i numerosi laterizi che sono stati individuati sullo scafo, anche se il fatto che si presentino con

14 Elemento fondamentale dello scafo, disposto longitudinalmente da prua a poppa, che ne collega le ossature trasversali.

15 Scanalatura praticata longitudinalmente alla chiglia per innestarvi il torello, vale a dire il primo corso di fasciame.

16 Robusta trave posta sopra ai madieri in corrispondenza della chiglia allo scopo di collegarli e di rinforzarne la struttura longitudinale.

17 Taglio obliquo all'estremità di un elemento, generalmente utilizzata per quelli principali come la chiglia o il paramezzale, allo scopo di unirlo all'estremità di un altro elemento tagliato secondo il medesimo angolo. Quando il taglio forma delle sporgenze e delle rientranze, si parla di 'calettatura a palella e denti'.

18 Per 'stella' si intende l'aumento della sola altezza nella parte inferiore dei madieri che poggia sulla chiglia, al fine di ottenere un maggior effetto idrodinamico, nonché tenuta di linea in navigazione. In un'imbarcazione molto veloce, come ad esempio una nave da guerra, essa può essere presente sin dal centro nave, mentre nei mercantili la rastrematura e l'innalzamento del fondo è accentuata solo verso le estremità.

19 Si tratta del primo elemento trasversale a essere messo in opera durante la costruzione e da cui, per riduzione, si generano tutti gli altri madieri. Esso, pertanto, costituisce il punto di maggior larghezza della nave ed è solitamente leggermente decentrato in direzione della prua rispetto alla metà esatta della lunghezza di una imbarcazione.

20 La scassa costituisce l'alloggio per il piede dell'albero. Normalmente è formata da un massiccio di legno munito di incavo che poggia sui madieri o sul paramezzale. Essa serve quindi a distribuire e trasmettere all'intero scafo la forza esercitata dal vento su vele e alberatura.

21 Tavole poste di taglio ai lati del paramezzale, formano due dei quattro lati della scassa d'albero.

22 L'insieme delle tavole longitudinali che rivestono l'esterno di uno scafo seguendone l'ossatura.

23 Vengono così chiamati tutti i legni utilizzati con funzione di riempimento.

24 Le analisi sono state eseguite presso il laboratorio del Centro Agricoltura e Ambiente srl di San Giovanni in Persiceto (BO).

diverse misure e soprattutto che in alcuni casi rechino ancora tracce di malta, suggerisce che non siano parte di un carico secondario e siano invece stati utilizzati come zavorra.[25]

Durante le operazioni di scavo sono stati recuperati anche una serie incoerente di altri manufatti, alcuni dei quali facenti sicuramente parte dell'armamento della nave, come una grande puleggia in legno **[fig. 7]** o degli ingranaggi **[fig. 8]**, sempre lignei, individuati nel quadrante di dritta della prua. Segnatamente si tratta di due ruote dentate, che seppur di diverso diametro sono tra di loro compatibili. Il fatto che siano state recuperate in zona prodiera e in prossimità di una catena farebbe supporre che possa trattarsi degli ingranaggi di un argano salpa ancora.

Relativamente numerosi sono anche i frammenti ceramici e alcuni vitrei. Si tratta di materiale estremamente eterogeneo, nonché frammentario, interpretabile come dotazione personale dell'equipaggio. Ciononondimeno, sembra restituire un orizzonte cronologico sufficientemente attendibile. In particolare risultano datanti, ad esempio, un frammento di fondo in porcellana boema prodotto dalla Schlaggenwald, che qui presenta uno stemma in uso dal 1867,[26] e due fiale in vetro trasparente con lettere a stampo della Melissa dei Carmelitani Scalzi di Venezia, che invece si datano a partire dal 1877.[27]

6 Conclusioni

La scoperta di un nuovo relitto di fronte al Lido di Venezia non solo ha consentito di disporre di ulteriori dati di conoscenza relativi alle costruzioni navali e ai commerci nord-adriatici nel corso del XIX secolo ma ha confermato il grande potenziale archeologico dell'area costiera compresa fra le bocche di porto di Lido e di Malamocco, una fascia storicamente di interesse strategico per tutto il traffico navale gravitante anche sulla Laguna di Venezia.

Il progetto, nel corso del triennio 2021-23, ha consentito l'interazione efficace fra numerosi Enti, un rinnovato coinvolgimento e sensibilizzazione per la conoscenza e tutela del patrimonio culturale subacqueo, ed è stato anche occasione formativa dalla quale potrebbero trarsi spunti per possibili e nuove iniziative didattiche, con il coinvolgimento delle associazioni subacquee locali.

Se, da un lato, il caso specifico consente verosimilmente di proporre un'area di tutela integrata con il vicino sito del brigantino Hellmuth, d'altro canto è piuttosto improbabile riuscire a porre in opera adeguate protezioni fisiche che ostacolino o ritardino i processi potenzialmente distruttivi innescati dalle correnti e dalle intense mareggiate che caratterizzano le stagioni invernali di questo comparto. La programmazione di monitoraggi periodici dello stato di conservazione dei relitti potrà fornire certamente ulteriori dati in merito all'effettivo impatto degli agenti naturali.

25 Come è noto le navi necessitavano di materiale pesante da collocare nella sentina per abbassare il baricentro e stabilizzare così lo scafo. Il quantitativo e la distribuzione longitudinale erano connessi alla natura e disposizione del carico vero e proprio, vale a dire che questa zavorra poteva servire sia per stabilizzare una imbarcazione totalmente priva di carico, che più frequentemente come compensazione ponderale per le zone della stiva prive di carico.

26 Si veda nota 34 del catalogo di Poche 1930.

27 Si tratta di una sorta di rimedio terapeutico sviluppato dai frati carmelitani scalzi che realizzavano questo preparato fitoterapico attraverso la combinazione di quattro oli essenziali puri (cedro, chiodi di garofano, cannella, melissa moldavica) disciolti in una soluzione idroalcolica.

Bibliografia

Asta, A. et al. (2016).«Ancore e cannoni della bocca di Malamocco (Alberoni)». *Lido di Oggi – Lido di Allora*, 32, 133-5.

Beltrame, C.; Costa, E.; Medas, S. (2020). «I relitti 'dei mattoni' e di San Nicoletto (Hellmuth?) del mare di Venezia». *Archeologia Postmedievale*, 24, 13-26.

Capulli, M. (2014). «Il relitto della Rocchetta 1, Bocca di porto di Malamocco (Venezia): rapporto preliminare». Leone, D.; Turchiano, M.; Volpe, G. (a cura di), *Atti del III Convegno Nazionale di Archeologia Subacquea* (Manfredonia, 4-6 ottobre 2007). Bari: Edipuglia, 89-93.

Capulli, M. (2021a). «Annotazioni di archeologia navale nel Mediterraneo medievale». Giostra, C.; Perassi, C.; Sannazaro, M. (a cura di), *Sotto il profilo del metodo. Studi in onore di Silvia Lusuardi Siena*. Mantova: SAP, 357-65.

Capulli, M. (2021b). *Archeologia in contesto subacqueo: ambienti di ricerca e metodi*. Udine: Forum.

Capulli, M. (2023). «Il relitto postmedievale di San Nicoletto (Lido di Venezia). Accertamenti archeologici preliminari». *FOL-D&R the Journal of Fasti Online*, 563, 1-15.

Costantini, M. (2004). *Porto navi e traffici a Venezia, 1700-2000*. Venezia: Marsilio.

Curryer, B.N. (1999). *Anchors. An Illustrated History*. Londra: Naval Inst press.

D'Agostino, M.; Medas, S. (2017). «Il relitto dei Cannoni di Malamocco (VE): metodologie e criteri di protezione». Fozzati, L.; Auriemma, R. (a cura di), *Relitti: che fare? Archeologia subacquea del mare Adriatico e del mare Ionio. Ricerca, tutela e valorizzazione dei relitti = Atti del Convegno* (Grado, 4-5 maggio 2010). Ariccia (RM): Aracne, 105-17.

Eriksen, A.M.; Gregory, D.; Shashoua, Y. (2015). «Selective Attack of Waterlogged Archaeological Wood by the Shipworm, *Teredo Navalis* and its Implications for *in-situ* Preservation». *Journal of Archaeological Science,* 55, 9-15.

Facca, C. et al. (2014). «Natural Recovery and Planned Intervention in Coastal Wetlands: Venice Lagoon (Northern Adriatic Sea, Italy) as a Case Study». *The Scientific World Journal*, 2014, 1-15.

Favero, V. (1985). «Evoluzione della laguna di Venezia ed effetti indotti da interventi antropici sulla rete fluviale circumlagunare». *Laguna, fiumi, lidi: cinque secoli di gestione delle acque nelle Venezie = Atti del Convegno* (Venezia, 10-12 giugno 1983). Venezia: La Press (S.R.L.), 402-9.

Fontolan, G. (2004). «Il litorale del Lido». Bondesan, A.; Meneghel, M. (a cura di), *Geomorfologia della provincia di Venezia. Note illustrative della carta geomorfologica della provincia di Venezia*. Padova: Esedra Editrice, 405-8.

Fontolan, G. et al. (2007). «Sediment Storage at Tidal Inlets in Northern Adriatic Lagoons: Ebb-Tidal Delta Morphodynamics, Conservation and Sand Use Strategies». *Estuarine, Coastal and Shelf Science,* 75(1-2), 261-77.

Fozzati, L. (2002). «Il timone di San Nicoletto e il naufragio del XIX secolo». *Lagunamare,* 2(3), 26-7.

Frassine, M.; Asta, A.; De Francesco, S. (2023). «RAPTOR per la tutela e la conoscenza del patrimonio culturale sommerso». La Rocca, R. (a cura di), *Atti del VI Convegno Nazionale di Archeologia Subacquea* (Taormina, 10-12 ottobre 2019). Palermo: Palermo University Press 303-10.

Gianfrotta, P.A.; Pomey, P. (1981). *Archeologia subacquea. Storia, tecniche, scoperte, relitti*. Milano: Mondadori.

Green, J. (2016). *Maritime Archaeology. A Technical Handbook*. 2nd ed. New York: Routledge.

Henderson, J. et al. (2013). «Mapping Submerged Archaeological Sites Using Stereo-Vision Photogrammetry». *International Journal of Nautical Archaeology*, 42(2), 243-56.

Holt, P. (2003). «An Assessment of Quality in Underwater Archaeological Surveys Using Tape Measurements». *International Journal of Nautical Archaeology,* 32(2), 246-51.

Medas, S. (2014). «I relitti tardo-medievali del Bacàn alla bocca di porto di Lido (Laguna di Venezia)». Asta, A. (a cura di), *NAVIS 5 – Rassegna di studi di archeologia, etnologia e storia navale = Atti del II Convegno Nazionale di Archeologia, Storia ed Etnologia Navale* (Cesenatico, 13-14 aprile 2012). Padova: Libreriauniversitaria.it Edizioni, 77-84.

Morachiello, P. (1991). «Le bocche lagunari». Tenenti, A.; Tucci, U. (a cura di), *Storia di Venezia*. Vol. 12, *Il mare*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 77-110.

Muraca, A. (1982). «Shore Protection at Venice: A Case Study». *Proceedings of the 18th International Conference on Coastal Engineering. American Society of Civil Engineers*. New York: ASCE, 1078-1092.

Poche, E. (1930). *Porcelain Marks of the World*. New York: Littlehampton Book Service.

Pomey, P.; Boetto, G. (2019). «Ancient Mediterranean Sewn-Boat Traditions». *International Journal of Nautical Archaeology,* 48(1), 5-15.

Primon, S. (2004). «La laguna di Venezia». Bondesan, A.; Meneghel, M. (a cura di), *Geomorfologia della provincia di Venezia. Note illustrative della carta geomorfologica della provincia di Venezia*. Padova: Esedra Editrice, 161-78.

Riccardi, E. (1988). *Tecniche di lavoro subacqueo per l'archeologia. Mare ed ipogei*. Savona: Editrice Liguria.

Rosso, A. (1987). *Introduzione all'archeologia delle acque*. Pordenone: Savioprint

Scarton, F. (2017). «Long-Term Trend of the Waterbird Community Breeding in a Heavily Man-Modified Coastal Lagoon: the Case of the Important Bird Area 'Lagoon of Venice'». *Journal of Coastal Conservation,* 21, 35-45.

Scotti, A. (1993a). «Progettazione delle opere di difesa dalle acque alte I». *Quaderni trimestrali. Consorzio Venezia Nuova*, 3, 9-29.

Scotti, A. (1993b). «Progettazione delle opere di difesa dalle acque alte II». *Quaderni trimestrali. Consorzio Venezia Nuova,* 4, 17-47.

Steffy, R. (1994). *Wooden Ship Building and the Interpretation of Shipwrecks*. College Station (TX): Texas A&M University Press.

Van Sickle, J. (2015). *GPS for Land Surveyors*. 4a ed. Boca Raton (FL): CRC Press.

Vecchio, A. et al. (2019). «Natural Variability and Vertical Land Motion Contributions in the Mediterranean Sea-Level Records Over the Last Two Centuries and Projections for 2100». Water, *2019, 11, 1480*.

Yamafune, K.; Torres, R.; Castro, F. (2016). «Multi-Image Photogrammetry to Record and Reconstruct Underwater Shipwreck Sites». *Journal of Archaeological Method and Theory,* 24(3), 703-25.

Willis, S.; Capulli, M. (2018). «A Report on the Late 1st-2nd-Century-AD Venice Lido III Sewn Timber Assemblage». *International Journal Nautical* Archaeology, 47(2), 343-56.

Edilizia scolastica a Venezia nei primi del Novecento: politiche per l'istruzione e lavori pubblici
Le scuole Giacinto Gallina, Giustina Renier Michiel, Duca d'Aosta

Irina Baldescu
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Alessandro Boscolo
Comune di Venezia

Elisabetta Zambon
Comune di Venezia

Abstract
The research studies three schools built in Venice, opened between 1908 and 1910. It is a time of significant evolution in the national educational policies, also at a fiscal level, as town authorities were granted loans at a special interest rate to build schools. One of the main characters of this season, in Venice, is the engineer Daniele Donghi (Milan, 1861-Padua, 1938), head of the Municipal Technical Department between 1904-13. Donghi introduces relevant technical innovations, thanks to his relevant professional experience (as head of technical department of the cities of Turin and Padua, as a director of the Porcheddu firm, that held the concession of the Hennebique patent for reinforced concrete).

Keywords
Architecture of the twentieth century. Venice. Schools. Historical reinforced concrete. Public works. Daniele Donghi. Revival. Liberty.

Sommario
1 Politiche per l'istruzione ed edifici scolastici: il contesto del primo Novecento. – 2 La scuola Giacinto Gallina. – 3 La scuola Giustina Renier Michiel. – 4 La scuola Duca d'Aosta. – 5 Appunti conclusivi.

1 Politiche per l'istruzione ed edifici scolastici: il contesto del primo Novecento

Soffermandosi su tre esempi, le scuole Giacinto Gallina a Cannaregio, Renier Michiel a Dorsoduro e Duca d'Aosta alla Giudecca, l'obiettivo del presente contributo è di mettere in risalto, da una parte, la lungimiranza del programma di edilizia scolastica attuato dal Comune di Venezia nei primi del Novecento; dall'altra, di mettere a fuoco le forme architettoniche, in relazione alle sperimentazioni tecniche di una figura molto rilevante dell'epoca, l'ingegner Daniele Donghi.[1]

1 Il materiale è basato sulle ricerche occasionate dalle verifiche dell'interesse culturale art. 12 d.lgs. 42/2004, svolte congiuntamente dal Comune di Venezia e dalla Soprintendenza, tra il 2019 e il 2020. Provvedimenti di tutela: scuola Duca d'Aosta, 28 aprile 2020; scuola Giustina Renier Michiel, 24 giugno 2020; scuola Giacinto Gallina, 16 settembre 2020.

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 1
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-896-5
ISBN [print] 978-88-6969-897-2

Submitted 2024-08-29
Published 2024-12-19

© 2024 Baldescu, Boscolo, Zambon
CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-896-5/010

Si tratta di un periodo di significativa evoluzione delle politiche per l'istruzione, a livello nazionale, nonché di incentivazione della costruzione degli edifici scolastici, con mutui agevolati offerti ai Comuni a questo scopo.

A Venezia un protagonista di questa stagione è l'ingegnere Daniele Donghi (Milano, 1861-Padova, 1938), a capo dell'Ufficio tecnico municipale dal 1904 al 1913: Donghi aveva già svolto importanti esperienze professionali, tra cui la guida dell'Ufficio tecnico del Comune di Torino, di Padova e l'attività direttoriale presso la ditta Porcheddu, titolare per l'Italia dei brevetti del calcestruzzo armato Hennebique. Un ricco fondo d'archivio di Daniele Donghi è pervenuto all'Archivio Progetti dello Iuav, consentendo uno sguardo ravvicinato alla varietà di impegni svolti nella sua lunga vita professionale.

I progetti veneziani di edilizia scolastica di Donghi riflettono la sua esperienza con soluzioni tecniche innovative (strutture in calcestruzzo, uso del cemento decorativo), abbinate a una grande flessibilità nelle scelte del linguaggio decorativo, dalle interpretazioni in forme più tradizionali alle riflessioni più vicine al liberty.

Se a Venezia l'istruzione, potenziata in modo sistematico in epoca austrica, ha una solida storia – il contesto è messo a fuoco in dettaglio da Salmini (2002) – l'epoca tra la fine Ottocento e l'inizio del Novecento è un periodo di grande rilevanza nella definizione dei programmi di edilizia scolastica in tutto il Regno d'Italia, con un approccio che percorre schemi simili in molti stati europei. Il pensiero positivista che segna l'epoca, nonché l'attenzione sempre crescente verso l'igiene dell'ambiente e verso l'istruzione, viste come processi con importanti conseguenze sociologiche, si traducono, in termini di edilizia scolastica, in programmi di ampio respiro, che hanno visto l'inserimento forte della componente pubblica nel sistema dell'istruzione, che affianca una realtà spesso delegata, nei secoli precedenti, a enti religiosi.

Il tema è stato già indagato nei primi anni Duemila in una mostra, organizzata dall'IVESER e dagli Itinerari Educativi del Comune di Venezia al Centro Candiani e accompagnata da un percorso di valorizzazione, tra il 2003 e il 2004: *Dietro la lavagna. Generazioni a scuola 1866-1977*.[2]

Forte della tradizione di epoca austriaca, il Veneto risultava, nel Regno d'Italia, tra le più avanzate regioni dal punto di vista della situazione scolastica. Nei primi del Novecento a livello nazionale si consolida la normativa relativa all'istruzione con il percorso della scuola d'obbligo, estesa nel 1904 con la legge Orlando da un biennio fino a occupare i ragazzi fino ai 12 anni. Durante il governo Giolitti viene varata la cosiddetta legge Daneo-Credaro, n. 487/1911, che rende la scuola elementare statale, assumendo tra le spese dello Stato la retribuzione degli insegnanti.

La proroga del percorso scolastico d'obbligo risulta in una necessità maggiore di spazi. Anche nel Comune di Venezia durante i primi due decenni del Novecento si ebbe un consistente aumento della popolazione scolastica. Nel 1899-1900 gli iscritti nelle scuole elementari pubbliche furono 8.815; nel 1922 raggiunsero il numero di 16.200, pari al 9,5% della popolazione totale. La giunta Grimani costituì, nel 1906, una Commissione incaricata di redigere un programma completo dei lavori necessari nelle scuole elementari per migliorarne le condizioni didattiche e igieniche. Allo studio seguirono diversi progetti: nel 1909 l'Amministrazione comunale costruì la scuola Giacinto Gallina – in una posizione strategica tra i sestieri molto popolosi di Castello e Cannaregio –, nel 1910 la scuola elementare alla Giudecca, nel 1914 la scuola alla Toletta a Dorsoduro, nel 1920-21 la scuola San Girolamo a Cannaregio; nel 1915 fu adattato a scuola il convento di San Giuseppe di Castello, e nel 1916 fu ricostruita una scuola al Lido. Queste si aggiungono ad altre scuole, che sfruttano edifici già esistenti, soprattutto complessi monastici, adeguati alla funzione scolastica.[3]

L'architettura degli edifici scolastici di nuova costruzione riveste, in quest'epoca, forme che ripropongono il linguaggio dei palazzi del potere; lo stile eclettico viene declinato in forme talvolta ricche, talvolta più sobrie, in fabbriche che rivestono in ogni caso carattere monumentale, imponenti e di generose dimensioni. Come si può leggere nella relazione tecnica

2 Il progetto era pubblicato online su http://www2.comune.venezia.it/tuttoscuola/copertina.htm, ora non più consultabile.

3 In generale Gaudio 2006; Salmini 2002. E. Zambon, A. Boscolo, elaborazione dei dati tratti da *Dietro la lavagna. Generazioni a scuola 1866-1977* (2003), Relazione allegata alla richiesta di verifica dell'interesse culturale del Comune di Venezia, Scuola Gallina (2020), Archivio dell'Ufficio Tutela della Soprintendenza.

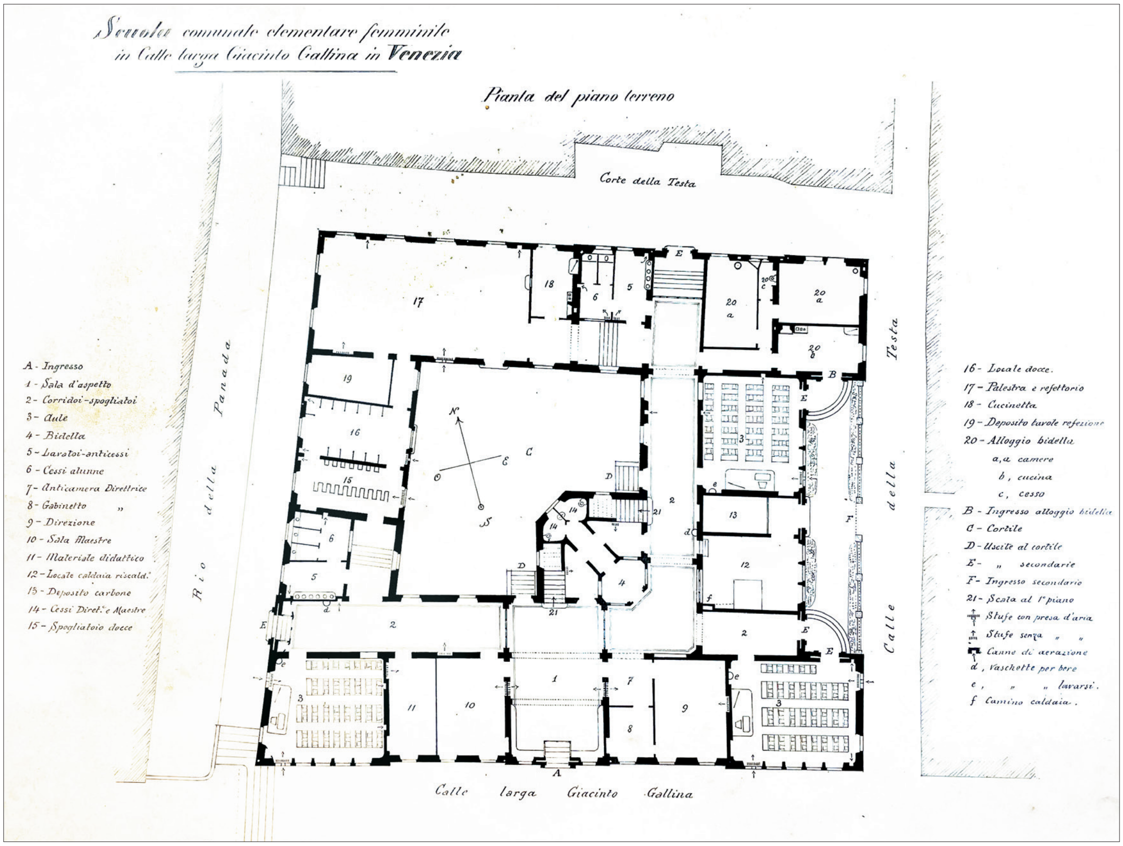


Figura 1 Scuola Giacinto Gallina, planimetria del piano terra, originale in Iuav – Fondo Donghi, pubblicato in Donghi 1907

redatta per la scuola Renier Michiel, sottoscritta dall'Ingegnere capo del Comune di Venezia, Daniele Donghi, che ne è il progettista:

> Lungi dal voler fare una costruzione sfarzosa e di speciale importanza architettonica, si è però studiato il progetto in modo che il fabbricato riesca decoroso, specialmente nelle parti prospettanti la nuova Calle della Toletta, ed assuma anche esteriormente il carattere dell'opera pubblica.[4]

Nei nuovi edifici scolastici la distribuzione degli ambienti è definita secondo criteri funzionali, con spazi ampi e comodi, illuminati in modo generoso attraverso ampie finestre, che contribuiscono – all'esterno – alla composizione monumentale delle facciate.

Le scelte progettuali, per quanto riguarda la distribuzione spaziale, convergono verso un modello comune. Lo schema dell'edificio scolastico prevede una struttura a tre piani: al pianoterra si trovavano le palestre, che servivano anche come sala mensa, i locali di servizio e l'alloggio del custode, sempre contemplato; al primo piano trovavano sede gli uffici della direzione e delle aule a cui si accedeva da un ampio corridoio, al secondo piano altre aule.

2 La scuola Giacinto Gallina

La scuola elementare Giacinto Gallina (Cannaregio 6172) è un testimonianza importante, in territorio veneziano, dell'attenzione peculiare – caratteristica dell'epoca – rivolta all'abbinamento tra monumentalità e funzionalità: non solo all'esterno, ma anche all'interno alcune scelte decorative connotano fortemente gli ambienti, come la derivazione di serliana (arco e architrave laterale) che segna in facciata lo spazio delle scale, oppure le porte doppie decorate a cassettoni, le balaustre in ferro battuto.

4 Relazione tecnica al progetto di D. Donghi, Archivio Comunale Venezia – Celestia (ACVe, VII-4-10), citato nella pratica di verifica dell'interesse culturale (2020), Archivio Tutela della Soprintendenza.

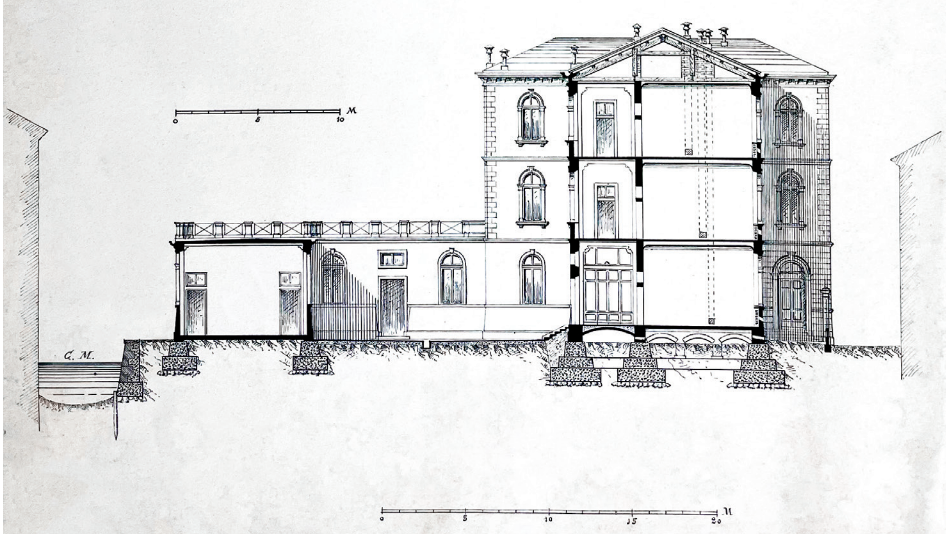


Figura 2 Scuola Giacinto Gallina, sezione, originale in Iuav – Fondo Donghi, pubblicato in Donghi 1907

Figura 3 Scuola Giacinto Gallina, foto storica del prospetto verso rio della Panada – calle Giacinto Gallina, originale in Iuav – Fondo Donghi, pubblicato in Donghi 1907

La progettazione della scuola, opera dell'ingegnere e architetto Daniele Donghi (1861-1938),[5] come anche la scuola Giustina Renier Michiel a Dorsoduro, è uno dei lavori svolti mentre Donghi è in servizio come capo dell'Ufficio Tecnico Municipale di Venezia.

Del progetto della scuola Gallina, che doveva essere appena ultimato, Donghi (1907) fornisce un attento resoconto nella rivista *L'edilizia moderna*. L'ingegnere accenna alla situazione scolastica veneziana, dove tra il 1905 e il 1906 vennero progettati vari edifici; tra questi, l'ultimazione della Giacinto Gallina aveva subito un ritardo, a causa delle difficoltà della ditta esecutrice (Bianchi e Stainer di Milano) nel reperimento e nella lavorazione della pietra da taglio necessaria. Si parla poi dei costi supplementari sopportati dall'amministrazione per gli espropri dell'area, ragione per la quale si era dovuto rinunciare alla realizzazione i un cortile interno, da utilizzare come palestra all'aperto; questo spazio esterno avrebbe reso il costo degli espropri ancora più alto.

In effetti, per l'erezione della scuola Gallina, il Comune di Venezia acquisì vari immobili, che costituivano un tessuto urbano fatto di piccole abitazioni e negozi, come si vede ancora sul catasto austriaco; questi vennero demoliti per far spazio al nuovo edificio scolastico. In una prima fase progettale si presenta una soluzione con la presenza di una corte interna (Progetto soluzione 'A'), alla quale poi si rinuncia, compensando però le funzioni con raffinati accorgimenti (tra cui la realizzazione di un corpo più basso, con terrazzo).

La realizzazione della scuola è legata anche alla sistemazione urbanistica del contesto: venne tracciata l'attuale calle Giacinto Gallina e venne ridisegnata anche la sponda del rio della Panada, con una fondamenta aperta al pubblico passaggio. In questo modo il fabbricato risultava accessibile su tutti i lati, consentendo una rapida evacuazione degli alunni in caso di emergenza.

Nell'articolo presente in *L'edilizia moderna* vengono illustrate le scelte compositive in relazione alle condizioni igieniche: le aule sono orientate a sud e a est; è stata ragionata l'esposizione differenziata dei vari spazi, di modo che le differenze termiche tra le varie facciate avrebbero reso più facile la circolazione dell'aria per la ventilazione naturale degli ambienti. Si passano anche in rassegna le diverse motivazioni alla base delle scelte progettuali e distributive: la scala 'a tenaglia' era pensata per distribuire meglio il flusso degli alunni (quasi 900 nell'anno di apertura della scuola, di fronte ai circa 120 accolti oggi), così da rendere ordinati gli spostamenti e sicura l'uscita; la distribuzione degli spazi segue criteri funzionali; sono state predilette soluzioni per minimizzare i costi e la gestione manutentiva. L'analisi economica dell'investimento sottolinea che i costi si sono dimostrati più alti rispetto ai preventivi,

5 Su Daniele Donghi vedi Mazzi, Zucconi 2006; Signorelli 1992. Una memoria quasi contemporanea in Velatta 1940.

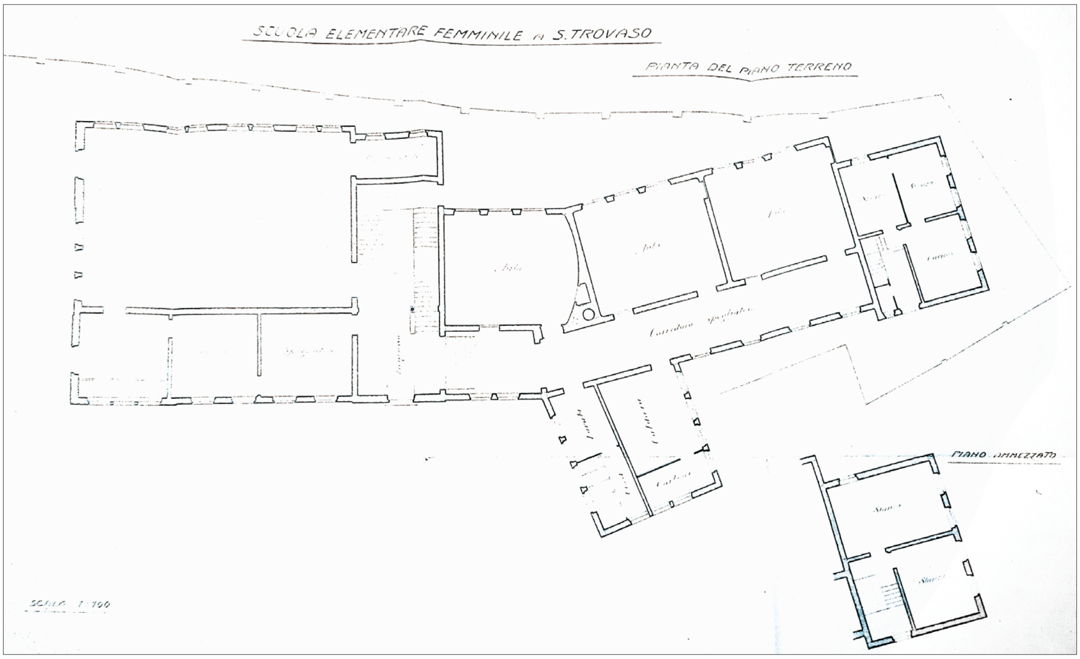


Figura 4
Scuola Renier Michiel, planimetria del piano terra, Archivio Comunale Venezia (ACVe). Progetto dell'Ufficio Tecnico Comunale, capo ing. Daniele Donghi. ACVe, 1910-14, VII-4-16)

da ricondursi però alle particolarità di Venezia, con maggior difficoltà per l'organizzazione dei cantieri e l'approvvigionamento dei materiali.

Da queste righe traspare non solo lo spirito scientifico che segna l'approccio al progetto, ma anche il profilo didattico dell'autore, impegnato nello stesso periodo nella pubblicazione del *Manuale dell'architetto*. La rivista include, in allegato, le tavole di progetto del piano terra e del prospetto principale.

La scuola – dedicata allo scrittore veneziano Giacinto Gallina – venne ultimata nel 1908; il 10 gennaio del 1909 qui vennero trasferite 886 alunne, provenienti dalle soppresse scuole di Santa Maria Formosa e Santi Giovanni e Paolo. Le classi erano distribuite in 19 aule; alcune condividevano lo stesso spazio, a orari alterni. La scuola era provvista di locali accessori: sala mensa, uffici per la direzione, per le insegnanti, sale per la biblioteca e per il materiale didattico, infermeria e gruppi sanitari con docce, l'alloggio per il custode, un cortile e una terrazza.

Durante la Seconda guerra mondiale l'edificio, come molti altri in città, venne occupato da famiglie sinistrate dagli eventi bellici.

L'Ufficio provinciale dell'assistenza postbellica non lo restituì subito al Comune, che dovette distribuire gli alunni in cinque sedi distinte; solo nel 1953 l'edificio, in stato di conservazione molto compromesso, torno in possesso del Comune, che avviò le procedure per eseguire il necessario restauro utilizzando anche i finanziamento dello Stato. Nell'anno scolastico 1954-55 la scuola fu riaperta. Per decorare l'ingresso, il 25 febbraio 1955 furono commissionati all'Istituto d'Arte i pannelli decorativi tuttora presenti nell'ingresso.

3 La scuola Giustina Renier Michiel

La scuola Renier Michiel alla Toletta (Dorsoduro 1184) è stata eretta sul terreno del giardino ('ortaglia') di Palazzo Bollani, acquisito dal Comune nel 1851 e poi destinato a sede del ginnasio liceo Marco Polo. La decisione di realizzare l'opera risale al 1910, però l'edificio venne ultimato nel 1914 e successivamente dedicato a Giustina Renier Michiel (Venezia, 15 ottobre 1755-6 aprile 1832), scrittrice, amante delle arti e delle scienze, animatrice di un noto salotto letterario in corte Contarina a San Moisè, frequentato da Ugo Foscolo e Antonio Canova. La scuola era destinata a 800 alunne, provenienti dalla scuola elementare femminile di San Trovaso, che funzionava nel monastero delle Eremite, in spazi affittati dal Comune, consistenti in undici aule di dimensioni e illuminazione insufficienti.

La planimetria dell'edificio è frutto dell'adattamento alla forma del lotto a disposizione. Il progetto prevede aule ben illuminate, ampi corridoi, servizi igienici, palestra (usata anche

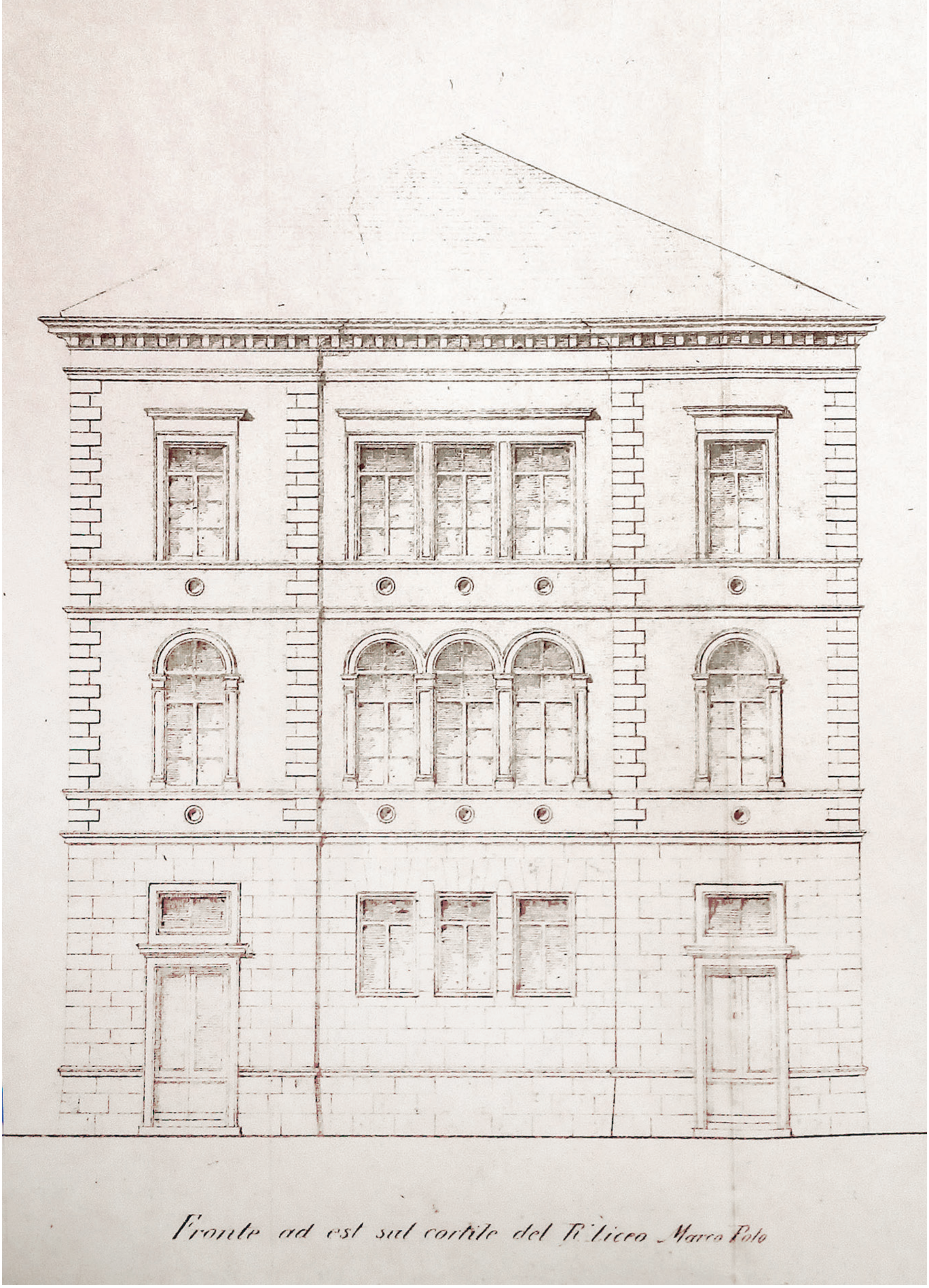


Figura 5 Scuola Renier Michiel, prospetto, Archivio Comunale Venezia (ACVe, VII-4-16)

Figura 6
Scuola Renier Michiel, foto d'angolo, 2024

Figura 7
Scuola Renier Michiel, foto del prospetto principale, 2024

come refettorio); gli arredi presenti all'inaugurazione sono documentati dalle foto del fondo Giacomelli.[6]

Negli archivi comunali si conserva la relazione tecnica di progetto, dall'ingegnere capo del Comune di Venezia, Daniele Donghi, che fornisce un quadro generale esaustivo delle scelte costruttive.

In merito alle finiture esterne, si nota la cura – appunto, il carattere di opera pubblica – dei prospetti, con imitazione in intonaco dei ricorsi in pietra squadrata, di cui si conservano ancora tracce al piano terra, anche se ricoperti da intonaco liscio.

Le murature sono in cotto con rivestimento in trachite nella parte basamentale o zoccolo, e di intonaco speciale a imitazione di pietra viva in lastroni per tutto il pian terreno; nel primo e secondo piano invece la muratura sarà lavorata a cortina con mattoni speciali sagomati. I marcapiani, le cornici e le parti decorative delle porte e finestre, sempre nelle facciate visibili dalla strada, saranno in pietra viva d'Istria. Sulla facciata laterale dell'edificio queste parti sono abolite e la muratura sarà stuccata alla Cappuccina. Il pavimento del pianterreno nella parte ove sono le aule riposa su volte in cotto formanti ampi vespai aperti e ispezionabili, mentre nel reparto docce e palestra dovendosi usufruire di tutta l'altezza disponibile il pavimento riposa su doppio strato di mattoni forati una serie di canaletti vuoti, disposizione atta essa pure a preservare dall'umidità. I solai del I e II piano sono progettati in sidero-cemento come sistema più conveniente per economia di denaro e di spazio. Il tetto è a falde di uniforme pendenza su incavallature semplici. Il materiale di copertura è in tegole comuni su tavelloni in malta. Tra il tetto e il soffitto del secondo piano è lasciato uno spazio vuoto alto in gronda 90 cm, direttamente ventilato.[7]

6 Testo tratto, con minime integrazioni, dalla Relazione allegata alla richiesta di verifica dell'interesse culturale del Comune di Venezia, arch. E. Zambon, arch. A. Boscolo; si rinvia a *Dietro la lavagna. Generazioni a scuola 1866-1977* (2003).
7 Donghi, Relazione tecnica al progetto scuola Giustina Renier Michiel, Archivio del Comune di Venezia – ACVe.

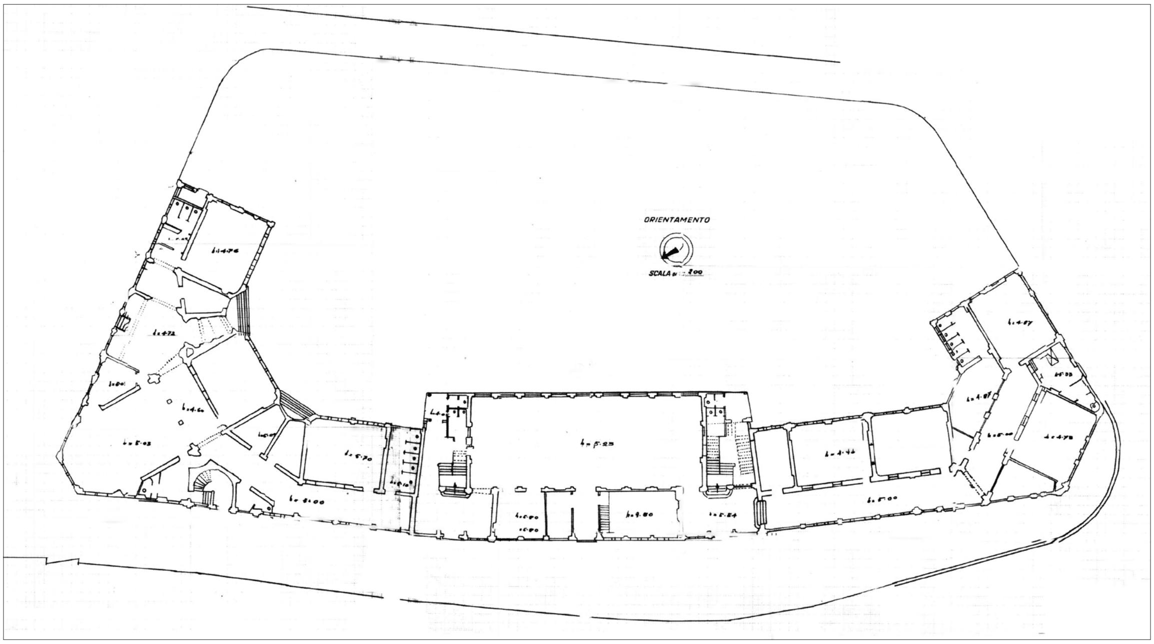


Figura 8 Scuola Duca d'Aosta, planimetria catastale, piano terra

La relazione si sofferma sulla descrizione degli aspetti costruttivi dell'edificio nelle sue diverse parti, sulle scelte relative all'appalto degli impianti e presenta un abbozzo relativo agli aspetti economici dell'opera. Il progetto conosce in seguito una 'variazione', per

> poter escogitare nell'esecuzione dell'edificio a San Trovaso alcune economie atte a far fronte alla maggiore spesa derivante dall'aumento dei prezzi unitari, al quale si dovette addivenire per appaltare il lavoro. Tali modificazioni possono ora essere precisate, avvertendo subito che le varianti apportate nulla tolgono alla bontà dell'edificio, già riconosciuta dal competenti uffici governativi.[8]

Come si evince dal reso conto verso l'Ufficio tecnico del Comune, il risparmio venne ottenuto attraverso lievi modifiche dimensionali dell'edificio e delle sue fondazioni e con l'uso, ove possibile, di materiali meno costosi.

4 La scuola Duca d'Aosta

L'edificio della scuola elementare Duca d'Aosta si distingue, all'esterno, per la ricercata veste decorativa, tra l'eclettico e il liberty, con elementi modellati in cemento a stampo, una lavorazione che per la sua duttilità ed economicità era diventata un mezzo decorativo prediletto dell'epoca; mentre all'interno la qualità delle soluzioni spaziali e la scelta delle finiture qualificano la fabbrica come un importante edificio pubblico.

Con progetto approvato dalla giunta Grimani l'8 maggio 1907 (progetto tecnico in ACVe, VII-4-19), il nuovo edificio scolastico alla Giudecca (che nel 1935 assunse il nome Emanuele Filiberto Duca d'Aosta) era destinato ad accogliere una scuola maschile per oltre 400 alunni, una scuola femminile per 350 alunne e un giardino d'infanzia per 210 bambini; la scuola sarebbe stata edificata su un terreno già del Comune acquisito mediante vari atti di compravendita da diversi proprietari a partire dal 1887, poi nel 1889, nel 1893, nel 1906 (fino al 1955 con l'acquisto di un'area demaniale a bordo laguna per ampliare il giardino).

Anche in questa situazione il progetto venne redatto dall'Ufficio municipale dei Lavori Pubblici, dove dal 1904 era stato nominato Ingegnere Capo Daniele Donghi.

8 Donghi, Relazione tecnica al progetto scuola Giustina Renier Michiel – ACVe, VII-4-16.

Figura 9 Scuola Duca d'Aosta, interno con la scala. Archivio digitale dell'Ufficio Patrimonio del Comune di Venezia; scatto probabilmente di Giacomelli. 1925

Figura 10 Scuola Duca d'Aosta, veduta di insieme della facciata; si nota la composizione di gusto liberty, di modularità rigorosa, con elementi decorativi in cemento. Foto 2024

L'istituto venne inaugurato nel 1910, accogliendo gli alunni e le alunne provenienti dalle due scuole elementari della Giudecca; il dimensionamento dell'edificio mirava a sopperire le necessità della popolazione scolastica dell'isola anche per il successivo ventennio, tenendo conto dell'aumento della popolazione dovuto allo sviluppo delle industrie della zona.

Il fabbricato è segnato dalla sua triplice destinazione, che imponeva degli usi e dei flussi di alunni separati: sono tre ingressi diversi e scale diverse di accesso per il Giardino d'infanzia, la sezione maschile e la sezione femminile della scuola elementare. Al pianoterra era collocato l'asilo, quattro aule e i servizi della sezione maschile, nonché la palestra/refettorio, diviso da una tramezza per separare i maschi dalle femmine; al primo piano le rimanenti quattro aule della sezione maschile, nonché sei aule della sezione femminile, a cui si accedeva da scale separate; all'ultimo piano si trovavano gli alloggi per il personale. L'edificio era dotato non solo di servizi igienici, ma anche di docce (sicuramente ancora non tanto frequenti nelle case degli alunni, all'epoca...).

Grazie all'ampio terreno libero di proprietà del Comune, considerata anche la vista aperta, per la collocazione verso la Laguna, le pareti finestrate ricevevano il massimo apporto di luminosità naturale. Negli archivi comunali è documentato non solo il progetto edilizio, ma anche il percorso e lo studio per l'impianto di illuminazione e di riscaldamento, che predispone radiatori in ogni aula e una caldaia centralizzata, a dimostrazione dell'impegno progettuale e dell'implicita importanza attribuita all'edificio scolastico.

5 Appunti conclusivi

In tutte e tre le situazioni – la scuola Giacinto Gallina, Giustina Renier Michiel e Duca d'Aosta – si nota, nel linguaggio decorativo degli esterni, la forte intenzione decorativa. Se nel caso della scuola Duca d'Aosta molti elementi denotano l'ispirazione liberty, per gli altri due casi l'impronta è eclettica, accomunando stilemi caratteristici dell'edilizia storica veneziana – finestre ad arco o ad architrave, con cornici in pietra d'Istria su pareti in mattone facciavista o intonacati e dipinti nei colori di terra classici veneziani, i dischi a decorazione degli stipiti ecc. – ad altri elementi di matrice neoclassica, quali i dischi in marmo accompagnati da decorazioni a nastri svolazzanti, lo svasamento dello zoccolo decorato a finto bugnato, che presenta nel caso della scuola Gallina degli oculi a citazione delle forme delle navi – o l'articolazione degli ingressi monumentali.

Molto rilevante è il legame con la figura del progettista, ing. Daniele Donghi, uno dei pionieri dell'utilizzo del calcestruzzo in Italia; come detto, fu direttore a Milano, dal 1900, della società A. Porcheddu di costruzioni in calcestruzzo armato, prima di essere ingegnere capo del Comune di Venezia, dal 1904. Noto per l'impegno assunto nella ricostruzione del Campanile di San Marco, dopo il crollo del 1902, Donghi si è applicato, durante la sua lunga carriera, alla progettazione di edifici scolastici, a Torino da giovane, poi a Venezia e in altre località venete, a Bassano del Grappa e nelle basse di Rovigo.

Tutti questi elementi rendono i tre edifici una particolare testimonianza della qualità progettuale dell'edilizia scolastica promossa dal Comune di Venezia nei primi decenni del Novecento, nelle sue caratteristiche architettoniche, nell'elaborazione sobria del linguaggio eclettico, nella riflessione progettuale in merito alla distribuzione funzionale degli interni, al dimensionamento degli spazi, all'illuminazione, ai requisiti di igiene.

Soprattutto, si nota come le architetture si inseriscono in una serie tipologica legata al periodo storico di definizione del programma della scuola pubblica, nelle sue geometrie di forma e articolazioni funzionali, come espressione urbana di una lungimirante politica per l'istruzione.

Bibliografia

Dietro la lavagna. Generazioni a scuola 1866-1977 (2003). Venezia: IVESER.

Donghi, D. (1907). «Edificio per le scuole elementari femminili in calle Giacinto Gallina in Venezia». *Edilizia moderna*, 26(3), 20-1 e tavv.

Gaudio, A. (2006). «Legislazione e organizzazione della scuola, lotta contro l'analfabetismo». Pavone, C. (a cura di), *Storia d'Italia nel secolo ventesimo: strumenti e fonti.* Roma: Ministero per i beni e le attività culturali – Direzione generale per gli archivi, 355-73.

Mazzi, G.; Zucconi, G. (a cura di) (2006). *Daniele Donghi: i molti aspetti di un ingegnere totale.* Venezia: Marsilio.

Salmini, C. (2002). «L'istruzione pubblica tra primo Ottocento e primo Novecento: le scuole elementari». *Storia di Venezia*. https://www.treccani.it/enciclopedia/l-istruzione-pubblica-tra-primo-ottocento-e-primo-novecento-le-scuole-elementari_(altro)/

Signorelli, B. (1992).«Donghi Daniele; Donghi Felice». *Dizionario biografico degli italiani, Istituto della Enciclopedia Italiana*, 41, 148-51.

Velatta, M. (1940). «Daniele Donghi ed il suo contributo alla tecnica architettonica italiana». *Tecnica italiana*, 5, 5-15.

Venezia Novecento: architettura revival a San Marco

L'architetto Ambrogio Narduzzi e il progetto per la ristrutturazione della Chiesa Metodista nel sotoportego del Cavalletto 95-96

Elena Casotto
Storica dell'arte già collaboratrice Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Abstract
Through archive documents, the essay researches the renovation phases of the Methodist church and of the building that contains it, located at the sotoportego del Cavalletto in San Marco. The project was designed by the Venetian architect Ambrogio Narduzzi, very active between the end of the nineteenth and the first decades of the twentieth century; Narduzzi collaborated with the Methodist church on other projects. The Venetian project was designed and executed between 1910 and 1917 and it is not only an interesting example of reconstruction inspired by revival architecture and historic styles – as it was very common in the first decades of the twentieth century – but it offers also the opportunity to a larger reflection on the active role of the Methodist community in the city, between the nineteenth and twentieth centuries.

Keywords
Venice. Early twentieth century architecture. Architect Ambrogio Narduzzi. Methodist Church.

Il palazzo che ospita la Chiesa Metodista nel sestiere di San Marco, oggi sconsacrata e destinata a una diversa funzione, è una significativa testimonianza sia del rinnovamento architettonico che coinvolge la città lagunare nei primi decenni del Novecento, sia dei profondi cambiamenti sociali che caratterizzano quel periodo storico. L'immobile infatti, con le sue successive trasformazioni, testimonia la rilevante presenza della comunità protestante a Venezia, importanza che si manifesta anche attraverso la scelta da parte della comunità di affidare il rinnovamento del più prestigioso luogo di culto cittadino ad Ambrogio Narduzzi, architetto assai ricercato in quegli anni che fa parte di un gruppo di professionisti attivi in città – composto, tra gli altri, da Giuseppe Torres, Giulio Alessandri, Giovanni Sardi, Guido Costante

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 1
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-896-5
ISBN [print] 978-88-6969-897-2

Submitted 2024-08-29
Published 2024-12-19

© 2024 Casotto
CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-896-5/011

Sullam – impegnato a coniugare le nuove tendenze europee agli stili storici che meglio si armonizzano con le complicate stratificazioni storiche, artistiche e architettoniche di Venezia.

Tuttavia, prima di illustrare il progetto di ristrutturazione messo a punto da Ambrogio Narduzzi, è forse utile ripercorrere brevemente le tappe fondamentali della presenza della comunità protestante a Venezia dalla seconda metà dell'Ottocento.

Il 17 febbraio 1848, sulla spinta dei fermenti rivoluzionari che infiammano l'Europa, Carlo Alberto di Savoia concede le 'lettere patenti' (o patenti di tolleranza) ai valdesi, tramite le quali alla minoranza religiosa vengono riconosciuti i diritti civili e politici nei territori del Regno di Sardegna, mentre la loro religione rimane meramente tollerata, quindi non riconosciuta e non libera. Nel frattempo, sulla scia degli ideali risorgimentali, tra gli esuli italiani si sviluppa l'idea di creare una chiesa protestante interamente italiana. Nel 1850 a Londra, nasce quindi la Chiesa libera italiana che trae ispirazione dal pensiero mazziniano, garibaldino e anticlericale e che si inserisce nel più ampio movimento di rinascita spirituale ('risveglio') che, in quei decenni, coinvolge tutte le chiese cristiane non cattoliche. Costituitasi a Genova nel 1852, la Chiesa libera italiana beneficia delle forze provenienti dalle numerose missioni protestanti che operano sul suolo nazionale nella seconda metà dell'Ottocento, tanto da confluire – al termine del secolo – nella Chiesa Metodista. A Venezia, nel 1880, il pastore Serafino Beruatto apre ben due centri di culto e di aggregazione della Chiesa libera italiana, e un istituto scolastico che, grazie all'aiuto finanziario di Rose Hammond, ospita un orfanotrofio, due scuole elementari, un ginnasio e sei officine per la formazione professionale dei ragazzini; come tutte le scuole evangeliche, l'istituto veneziano è aperto a tutta la popolazione, fatto questo che senz'altro contribuisce al notevole successo della predicazione di Beruatto e all'affermazione della Chiesa libera italiana in città. Infatti, il 22 gennaio 1880, la Chiesa cristiana libera acquista dalla direzione Veneta della Compagnia di Assicurazioni Generali un palazzo a San Marco (anagrafici 95 e 96) compreso tra rio Orseolo e corte delle Ancore e al quale si accede dal sotoportego del Cavalletto, passaggio che collega Piazza San Marco al bacino Orseolo.[1] Alcuni ambienti di questo palazzo vengono adibiti a chiesa per le funzioni, altri sono riservati alle attività comunitarie, mentre gli appartamenti ai piani più alti rimangono destinati ad abitazioni da affittare **[fig. 1]**. A testimonianza del momento di grande crescita di questa comunità, si deve ricordare che, nel 1882, la Chiesa cristiana libera acquista anche la dismessa chiesa di Santa Margherita, sulla facciata della quale ancora oggi si può leggere l'indicazione della sua passata appartenenza alla comunità evangelica.

Al termine del XIX secolo, l'esperienza della Chiesa libera a Venezia si esaurisce e, nel 1906, l'immobile in rio Orseolo[2] e l'Istituto scolastico vengono ceduti ai metodisti.

Pochi anni dopo l'acquisizione, la comunità metodista decide di mettere mano all'immobile di San Marco, che necessita di essere restaurato e consolidato in molte sue parti esterne e interne. L'intervento, tuttavia, non considera solamente gli aspetti conservativi dell'immobile ma si estende anche a una riformulazione della disposizione interna degli spazi: in particolare si intende riorganizzare il piano destinato a chiesa, quello adibito a sala comunitaria, il soprastante appartamento per il pastore, e sistemare la facciata su rio Orseolo e il ponte che unisce il palazzo al sotoportego del Cavalletto. Per questo importante intervento viene incaricato l'architetto veneziano Ambrogio Narduzzi, professionista che lavora per la Chiesa Metodista sia a Venezia che a Udine.

Negli anni dieci del Novecento, Ambrogio Narduzzi (Venezia, 1870-1946) è già un architetto ricercato che può vantare importanti progetti compiuti o in fase di realizzazione sia a Venezia (centro città e Giudecca) che al Lido; tra i suoi edifici più rappresentativi si devono

Desidero ringraziare le persone che hanno facilitato le mie ricerche: Gesine Traversari, pastora della Chiesa Metodista e Valdese di Venezia; Sara Rivoira, responsabile dell'Ufficio beni culturali della Tavola valdese; Viviana Castiglia, responsabile dell'Ufficio immobili O.P.C.E.M.I.; Elisabetta Barisoni e Matteo Piccolo, rispettivamente responsabile e conservatore del Museo internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro. Infine, desidero ringraziare Irina Baldescu per aver condiviso con me l'entusiasmo per questo tema.

1 Il passaggio di proprietà dell'immobile avviene con l'atto del notaio veneziano Carlo Gualandra del 22 gennaio 1880; in questo documento, la Chiesa cristiana libera in Italia è rappresentata da Carlo Torti per conto di Giovanni Richarson Mac Dougall; mentre la direzione Veneta della Compagnia di Assicurazioni Generali è rappresentata da Abramo Alessandro Levi, Elia Todros e Geremia Vita Finzi. I documenti sono conservati a Roma, Archivio Storico O.P.C.E.M.I.: f. «Venezia»: b. 1 Documenti storici/Donazione 1906/17.

2 Il passaggio di proprietà avviene con atto del notaio Nemesio Fatichi di Firenze dell'8 dicembre 1906. Il documento è conservato a Roma, Archivio Storico O.P.C.E.M.I.: f. «Venezia»: b. 1 Documenti storici/Donazione 1906/17.

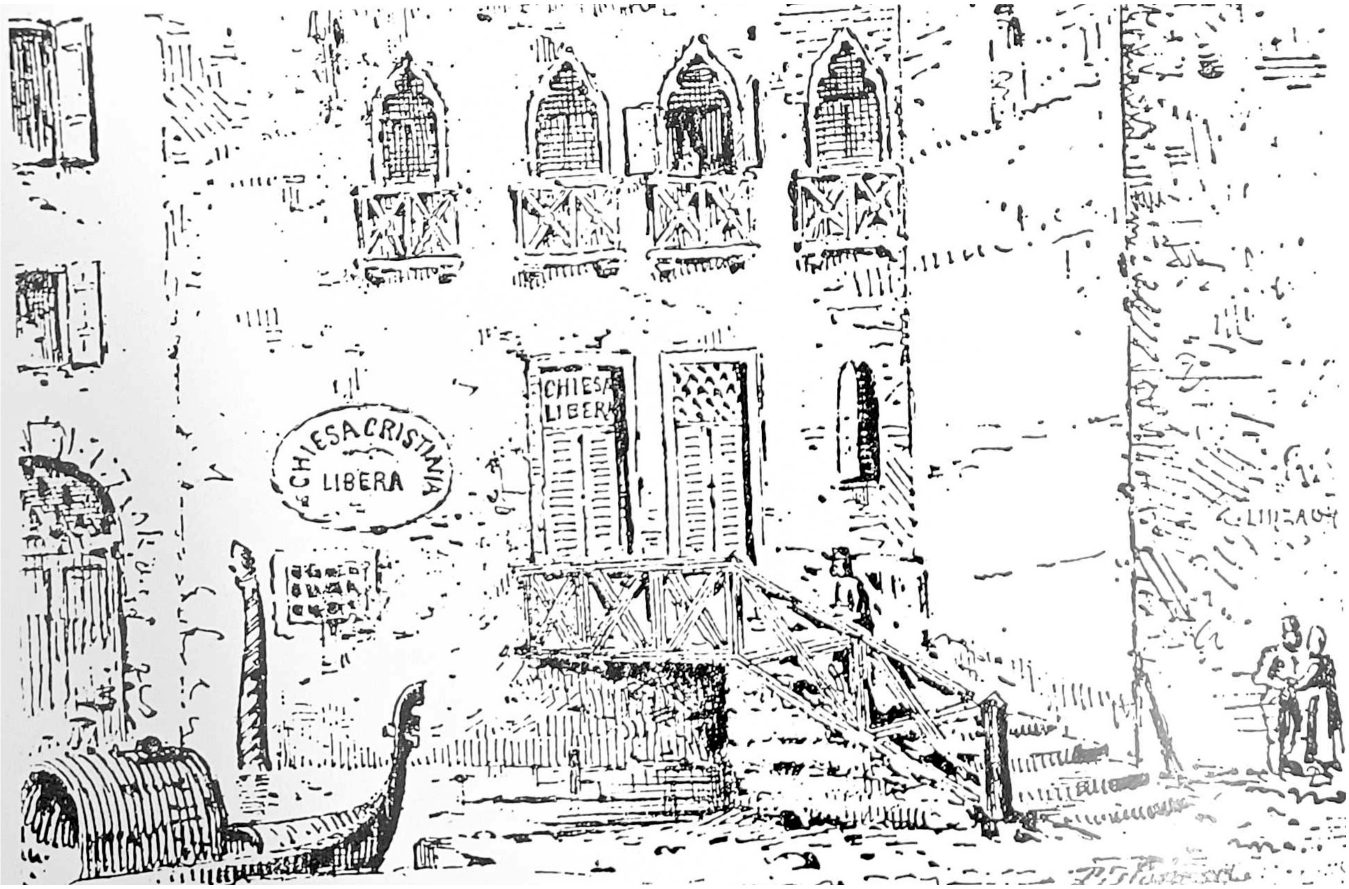


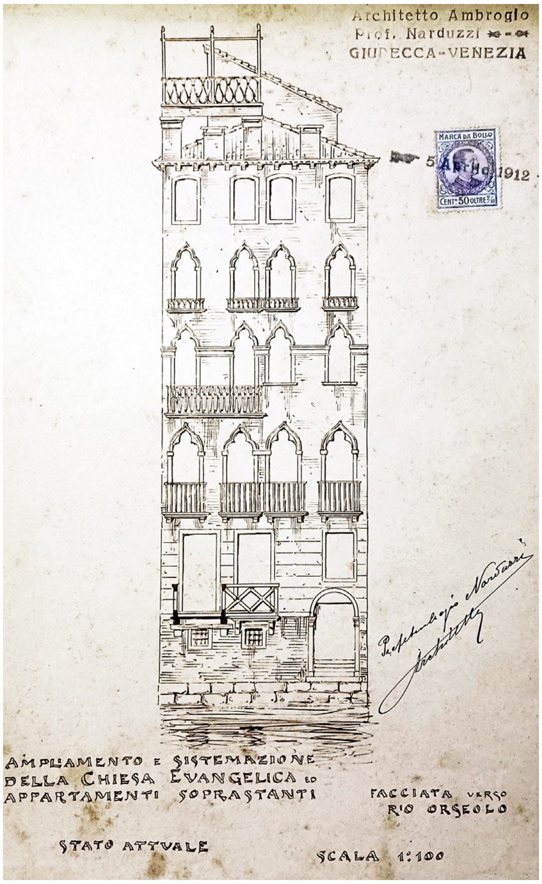
Figura 1 La Chiesa cristiana libera al sotoportego al Cavalletto, San Marco 95-96, prima della ristrutturazione dell'arch. Ambrogio Narduzzi. Immagine tratta da Spini, G. (1971). *L'Evangelo e il berretto frigio. Storia della Chiesa Cristiana libera in Italia 1870-1904*. Torino: Claudiana

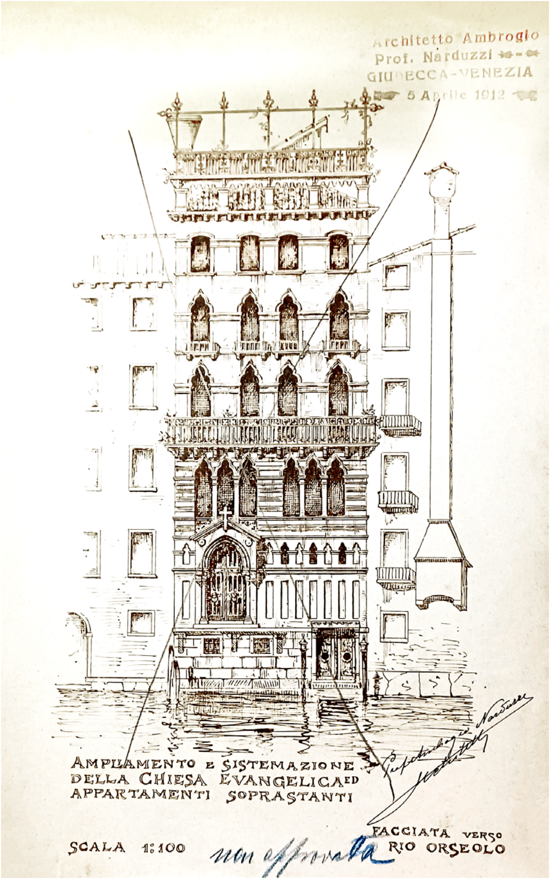
ricordare Ca' Basso al ponte delle Guglie (1909-11, ora Trattoria alla Palazzina), Ca' Bortoluzzi su rio Marin (1910-12), Casa Kress in campo San Zaccaria (1909-10), Villa Eva (1911-14) e Villa Krebser Beltrami (1911 e 1917) entrambe al Lido.

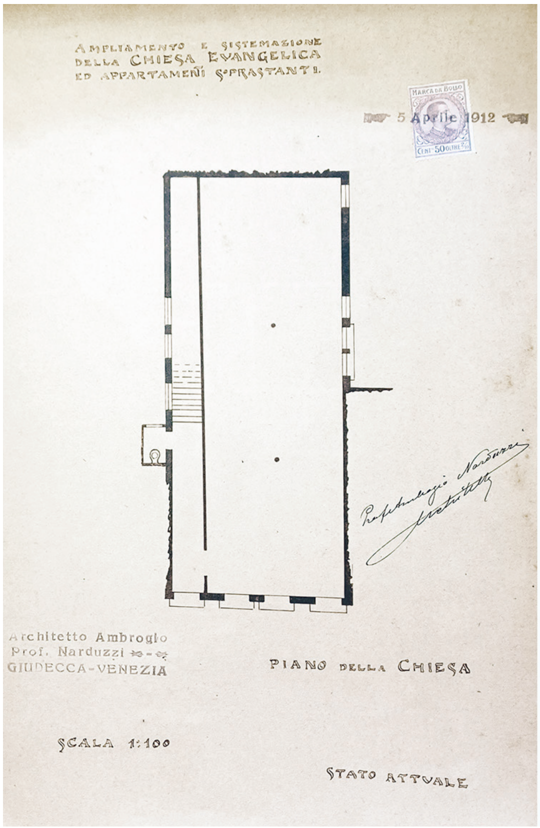
Dalla corrispondenza conservata presso l'Archivio dell'O.P.C.E.M.I. a Roma, si evince che un primo contatto tra il professionista veneziano e i responsabili della comunità metodista avviene già nel 1910, occasione in cui probabilmente l'architetto fornisce un progetto di massima, del quale – si legge ancora nelle carte – intende difendere la paternità anche nel caso in cui la Chiesa Metodista intenda affidare l'esecuzione dei lavori a un altro professionista. Tuttavia, bisogna attendere l'anno 1912 perché l'architetto veneziano fornisca un progetto compiuto per il restauro del palazzo al sotoportego del Cavalletto, piano che questa volta viene sottoposto anche all'approvazione delle autorità cittadine.

Il 5 aprile 1912, Narduzzi invia quindi agli uffici veneziani le planimetrie, le altimetrie e i disegni delle facciate del palazzo, specificando, nella lettera accompagnatoria, che le variazioni che si intendono apportare alla sala adibita a chiesa e agli appartamenti soprastanti implicano delle modifiche anche alle due facciate dell'edificio, quella su corte delle Ancore e soprattutto quella visibile dal sotoportego e dal canale **[fig. 2]**. Il 12 aprile, il Comune comunica all'architetto che il disegno della facciata su rio Orseolo è stato bocciato dalla Commissione d'Ornato perché «è troppo forte il contrasto fra la parte superiore dell'edificio ad uso abitazione e la parte inferiore avente carattere prettamente religioso»;[3] l'ufficio tecnico chiede quindi a Narduzzi di apportare i cambiamenti necessari ad attenuare il contrasto e di mantenere invariate le attuali altezze dell'immobile e l'aggetto dell'altana. La prima proposta dell'architetto presuppone infatti la modifica della forometria del piano terra, del primo piano (entrambi occupati dall'aula adibita a chiesa) e del secondo piano, ma soprattutto prevede

3 Comunicazione del 12 aprile 1912, con cui il Comune di Venezia riferisce all'arch. Ambrogio Narduzzi le decisioni della Commissione d'Ornato. Venezia, Archivio generale di Venezia (Celestia): AMV 38017/ 1915 X/2/2.







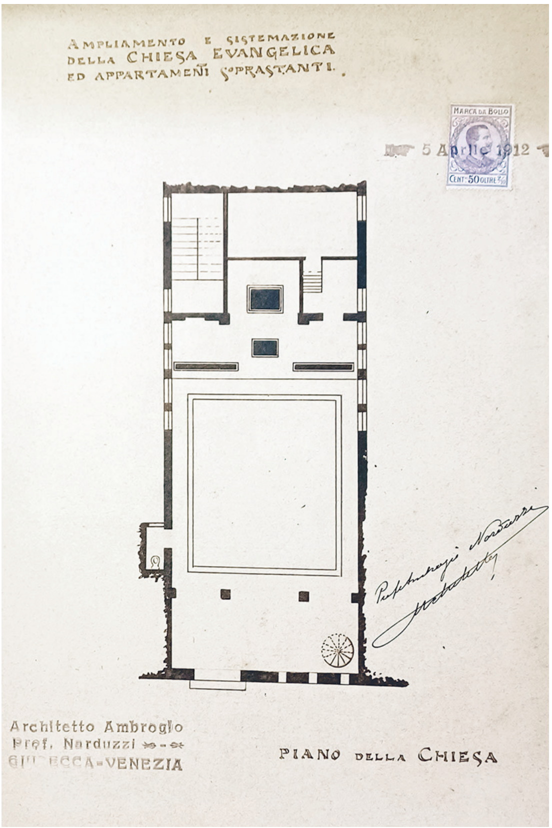


Figura 2 Arch. Ambrogio Narduzzi, rilievo della facciata su rio Orseolo prima dei lavori di ristrutturazione. 1912. Venezia, Archivio generale di Venezia (Celestia): AMV 38017/ 1915 X/ 2/ 2

Figura 3 Arch. Ambrogio Narduzzi, progetto per la facciata su rio Orseolo bocciato dalla Commissione d'Ornato del Comune di Venezia. 1912. Venezia, Archivio generale di Venezia (Celestia): AMV 38017/ 1915 X/ 2/ 2

Figure 4a-b Arch. Ambrogio Narduzzi, planimetria della chiesa prima e dopo i lavori di ristrutturazione. 1912. Venezia, Archivio generale di Venezia (Celestia): AMV 38017/ 1915 X/ 2/ 2

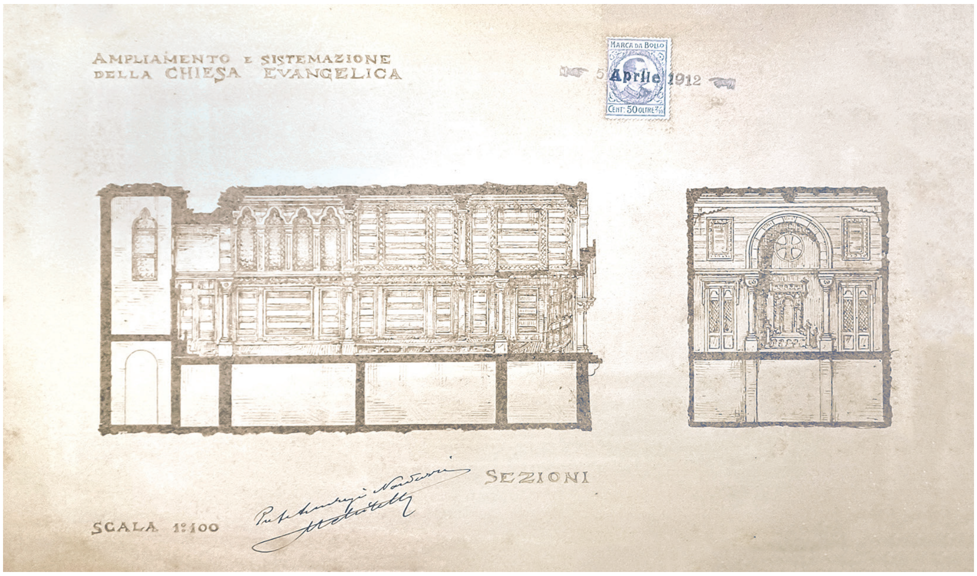


Figura 5
Arch. Ambrogio Narduzzi, progetto per la facciata su rio Orseolo approvato dalla Commissione d'Ornato del Comune di Venezia. 1912. Venezia, Archivio generale di Venezia (Celestia): AMV 38017/ 1915 X/ 2/ 2

Figura 6
Arch. Ambrogio Narduzzi, progetto per la ristrutturazione e decorazione interna della chiesa. 1912. Venezia, Archivio generale di Venezia (Celestia): AMV 38017/ 1915 X/ 2/ 2

in questa parte una concentrazione di elementi architettonici che identifichino già all'esterno la presenza dell'ambiente sacro ospitato nell'edificio. Narduzzi progetta infatti di chiudere le finestre del piano d'accesso, e mantenere solamente un portone preceduto da un portico a capanna sorretto da colonnine sul quale apporre il simbolo della croce. Il piano poi è caratterizzato da motivi a rilievo in pietra divisi da una cornice, mentre quello superiore mostra una coppia di trifore polilobate e una decorazione a righe chiare e scure di chiara derivazione gotica; le aperture del terzo piano sono tutte ampliate e collegate da un unico terrazzo con balaustra che ha la funzione di delimitare la parte di edificio dedicata al culto e quella destinata alle abitazioni. Infine sulla parte più alta della costruzione è previsto l'inserimento di un'altana che si estende per tutta la larghezza della facciata, sorretta da colonnine in cemento e delimitata da un'elaborata struttura in ferro battuto **[fig. 3]**.

Il 18 aprile 1912, l'architetto Narduzzi presenta nuovamente il progetto della facciata del palazzo su rio Orseolo apportando le modifiche necessarie a soddisfare le richieste della Commissione d'Ornato del Comune di Venezia **[fig. 5]**. L'architetto unisce ai suoi disegni una lettera in cui difende il suo precedente progetto sottolineando la difficoltà di dare il giusto carattere e risalto alla duplice funzione (religiosa e abitativa) dell'edificio, e mettendo in evidenza che sono molti gli edifici in città che mostrano una simile ripartizione. Infine, Narduzzi conclude la missiva elencando alcuni elementi a suo parere imprescindibili per identificare la zona riservata al culto e separarla da quella superiore, e soprattutto ricordando alla Commissione d'Ornato la sua nota passione per «la conservazione del carattere locale nelle fabbriche».[4]

Il nuovo progetto mantiene sia la suddivisione forometrica del precedente prospetto, sia la divisione della zona riservata alla chiesa da quella soprastante tramite il terrazzo che percorre l'intera larghezza dell'edificio in corrispondenza del terzo piano. Le parti decorative invece risultano notevolmente semplificate: la porta d'accesso alla chiesa è sottolineata da una semplice cornice e la parte di edificio riservata al culto e alla comunità evangelica è caratterizzata da una copertura a bugnato gentile intervallata da due cornici, una inferiore arricchita da

4 Lettera del 18 aprile 1912, inviata dall'arch. Ambrogio Narduzzi al Comune di Venezia per accompagnare e illustrare il progetto della facciata modificato secondo le prescrizioni della Commissione d'Ornato. Venezia, Archivio generale di Venezia (Celestia): AMV 38017/ 1915 X/2/2.

Figura 7
Arch. Ambrogio Narduzzi, disegno (progetto?) per la ristrutturazione e decorazione interna della chiesa. 1912. Venezia, Ca' Pesaro, Archivio arch. Ambrogio Narduzzi: 49, c. 10, Venezia, f. 4

Figura 8
Arch. Ambrogio Narduzzi, disegno per lampadario per l'illuminazione della chiesa. 1912. Venezia, Ca' Pesaro, Archivio arch. Ambrogio Narduzzi: 49, c. 10 Venezia, f. 4

un motivo decorativo e una lineare posta alla base della coppia di trifore. Infine l'altana è ridimensionata e la struttura in ferro viene resa più essenziale.

La ristrutturazione di Narduzzi prevede una radicale trasformazione anche dell'interno del palazzo, in particolare della zona riservata al culto. I rilievi dell'architetto veneziano mostrano che originariamente la chiesa era formata da un'ampia stanza rettangolare interrotta solamente da due colonne di supporto al centro della sala **[figg. 4a-b]**. L'aula progettata dall'architetto veneziano, invece, occupa in larghezza l'intero edificio, ed è suddivisa in due zone, una riservata ai fedeli e una zona presbiteriale soprelevata, che termina con una piccola abside quadrangolare con copertura a botte, introdotta da un arco a tutto sesto sorretto da due colonne **[fig. 6]**. Ai lati dell'arco si aprono due porte che immettono ai locali di servizio e alle scale; le due aperture sono sormontate da due riquadri in stucco che, originariamente, dovevano ospitare delle iscrizioni o delle immagini. Un disegno conservato nell'Archivio Narduzzi presso il Museo internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro **[fig. 7]** mostra una prima idea dell'architetto per la disposizione dell'area presbiteriale. Nel progetto la zona soprelevata è delimitata da due basse balaustre, ed è arredata con la tavola per la Sacra Cena, il pulpito e il leggio e altri arredi liturgici, alcuni dei quali probabilmente sono stati realizzati e si possono forse identificare con quelli ancora in uso presso il tempio valdese di Mestre. Da questo stesso acquerello si ricava che originariamente Narduzzi aveva previsto per l'aula una copertura a cassettoni quadrati, contornati da una cornice liscia, un pavimento a scacchi e un sistema d'illuminazione disposto lungo i lati lunghi della stanza. Purtroppo le trasformazioni successive della chiesa non permettono più di verificare quanto sia stato realizzato di questo primo disegno o delle altre versioni della facciata e degli interni formulate dall'architetto in numerosi prospetti conservati nello stesso fondo documentario, e che non trovano corrispondenza nella attuale situazione dell'edificio; il fatto, però, non deve sorprendere perché la parte di archivio arrivata fino a noi è composto dal materiale di progettazione dello studio dell'architetto, che comprende schizzi iniziali, varianti e modifiche a volte approvate, altre scartate dallo stesso progettista o dai committenti. A questo si deve aggiungere che

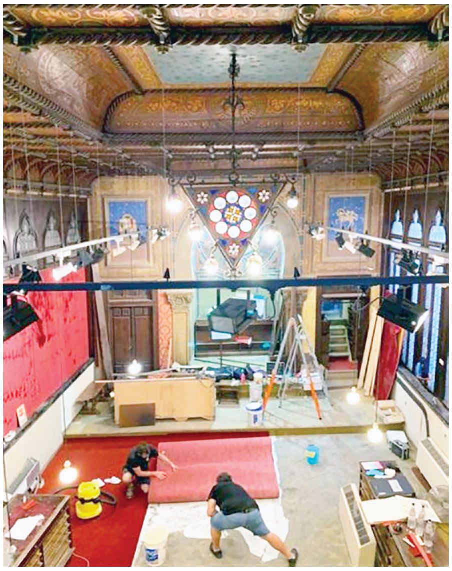


Figura 9
Ex Chiesa Metodista al sotoportego al Cavalletto, San Marco 95-96; veduta d'insieme degli interni. https://www.metropolitano.it/un-gioiello-da-riscoprire-nel-cuore-di-piazza-san-marco-riapre-la-chiesa-sconsacrata-ma-solo-per-due-giorni/

Figura 10
Arch. Ambrogio Narduzzi, ex Chiesa Metodista al sotoportego al Cavalletto, San Marco 95-96. Esterno, situazione attuale

il progetto di rifacimento della Chiesa Metodista di Venezia di Narduzzi ha avuto tempi lunghi di realizzazione che hanno apportato inevitabilmente ad aggiustamenti e ripensamenti, ma soprattutto che l'immobile ha subito delle drastiche modifiche nel corso dell'ultimo secolo, periodo in cui la chiesa è stata destinata alla funzione di negozio prima e poi di sala espositiva. Tra la data di approvazione del progetto da parte della Commissione d'Ornato del Comune di Venezia e il termine dei lavori della chiesa trascorrono circa cinque anni, durante i quali l'architetto Narduzzi è continuamente impegnato a mediare tra le richieste del Comune, degli abitanti dei palazzi contermini e le necessità della comunità metodista, tra cui quella di contenere i prezzi nei difficili anni della Prima guerra mondiale.

Nel 1915, rinnovate le concessioni comunali, Narduzzi inizia finalmente i lavori di ristrutturazione del palazzo al sotoportego al Cavalletto; per problemi di grave deterioramento, porta a temine prima la facciata sul lato posteriore verso corte delle Ancore e poi, nei due anni successivi si dedica al rifacimento interno degli appartamenti e della chiesa e alla facciata su rio Orseolo. In una nota dell'ufficio tecnico veneziano si legge che esistono alcune difformità tra il progetto della facciata principale approvato nel 1912 e l'edificio in via di ultimazione; il responsabile comunale conclude che sono tutte variazioni tollerabili ad eccezione della «soletta che segue il contorno dell'arco acuto della porta, la quale ha una sporgenza eccessiva».[5] Nello stesso documento si legge una nota dalla quale si ricava che l'architetto Narduzzi, interpellato a proposito di questa piccola tettoia aggettante, dichiara che oramai non è più possibile intervenire con modifiche: pertanto, è lecito pensare che l'oggetto della questione fosse la piccola pensilina in calcestruzzo lavorato che tuttora protegge la porta d'ingresso e che gli altri elementi aggiunti senza autorizzazione in corso d'opera siano i modiglioni che sorreggono

5 Scritto del 27 marzo 1917, in cui l'Ufficio tecnico del Comune di Venezia evidenzia le difformità tra il progetto approvato nel 1912 e l'edificio realizzato quasi cinque anni più tardi. Venezia, Archivio generale di Venezia (Celestia): AMV 38017/1915 X/2/2.

il terrazzo del terzo piano – più grandi e più elaborati di quanto non fossero nel progetto del 1912 – e i medaglioni decorativi simili a patere che compaiono nella maggior parte delle architetture di quegli anni del professionista veneziano **[fig. 10]**.

Come era usanza a quel tempo, Narduzzi[6] non solo si occupa della progettazione della parte strettamente architettonica, ma di ogni elemento decorativo dell'intero edificio. Grazie ai suoi disegni e ai contratti con diversi artigiani, si ricava che l'architetto predispone l'arcone presbiteriale tirato a gesso, mentre la nicchia è intonacata sia sulle pareti che sulla volta, forse per ricevere la decorazione pittorica. Dal contratto stipulato tra la comunità metodista e la ditta di stucchi Vittorio Ravenna di Venezia emergono invece alcune interessanti indicazioni sugli elementi decorativi dell'aula previsti nel progetto originario. Sappiamo quindi che il soffitto della chiesa di Narduzzi è a cassettoni racchiusi da cornice, stuccati e dipinti e intervallati da filari trasversali e longitudinali. La ditta Ravenna è inoltre incaricata di eseguire i quadri decorativi sopra le porte a lato della nicchia, la cornice che circonda l'occhio della nicchia, i capitelli alla base dell'arco della zona presbiteriale, i capitelli dei pilastrini della porta e delle finestre, e quelli posti agli angoli della parete che sorreggono la loggia; inoltre, dovrebbero essere opera degli stessi artigiani pure gli archi lobati dell'ingresso e delle finestre della parete d'accesso, i modiglioni che sorreggono la parte sporgente della loggia, la fascia decorativa che «all'ingiro predomina superiormente ed inferiormente in tutta la chiesa».[7] Purtroppo il contratto della ditta incaricata di eseguire le pitture – l'impresa Da Venezia Sartorello – non è molto dettagliato e menziona genericamente una decorazione della chiesa da eseguirsi seguendo puntualmente i disegni e le indicazioni dell'architetto Narduzzi. Nemmeno tra le carte dell'architetto si trovano progetti per l'ornamentazione pittorica dell'ambiente, di cui ora rimangono solamente alcuni brani nella zona absidale e in poche altre parti della sala, i quali, per coerenza stilistica, spingono a pensare che si tratti ancora dell'apparato previsto dall'architetto veneziano **[fig. 9]**.

Invece, le immagini dipinte nei due riquadri posti sopra le porte della zona absidale e il cielo stellato sul soffitto si devono al pastore Venturino Mo (Rossa, Vercelli 1896; Carrara 1972) il quale, tra il 1948 e il 1958, guida la comunità evangelica veneziana: la paternità di Mo è attestata dalla vicinanza con opere simili realizzate dal pastore in altri edifici e dai ricordi di alcuni anziani della comunità veneziana. Ma se la decorazione del soffitto è attribuibile a Mo e quindi databile agli anni Cinquanta del Novecento, più difficile è indicare una data d'esecuzione certa per la copertura della chiesa al Cavalletto. Infatti, già nel 1922, a pochi anni dall'ultimazione dei lavori da parte di Narduzzi, viene interpellato l'ingegnere veneziano Umberto Fantucci (Venezia, 1883-1957) per valutare il restauro del soffitto dell'aula. Nessuna delle proposte note dell'ingegnere veneziano[8] corrisponde alla situazione attuale: Fantucci suggerisce, infatti, di mantenere la decorazione a cassettoni su tutta la superficie, sostenuta eventualmente da pilastini addossati alle pareti che, nella relazione di presentazione del progetto, vengono definite nude, senza decorazione. Inoltre, sempre nella sua dettagliata relazione, l'ingegnere veneziano sostiene la necessità di cambiare il sistema di illuminazione, sostituendo i lampadari triangolari con fonti di luce più efficaci da posizionare lungo le pareti. Come dimostra un disegno nell'Archivio conservato a Ca' Pesaro **[fig. 8]**, il fantasioso lampadario orientaleggiante triangolare è invece uno dei pochi elementi decorativi progettati da Narduzzi ancora presenti nella chiesa, e forse è anche quello che meglio riassume l'idea di ricreare e rievocare negli edifici moderni la tradizione gotica veneziana, un'idea di stile gotico fantastica e fantasiosa che caratterizza molta della produzione architettonica e artistica dei primi decenni del Novecento e di cui l'ex Chiesa Metodista rappresenta un tassello importante, sebbene non risulti perfettamente integro in ogni sua parte a causa delle sue alterne vicende conservative **[fig. 9]**.

6 I contratti degli artigiani e delle ditte che lavorano alla Chiesa Metodista di San Marco sotto la direzione di Narduzzi sono conservati presso: Roma, Archivio Storico O.P.C.E.M.I.: f. «Venezia» b. 2 Venezia. Progetto di ampliamento e sistemazione chiesa/Preventivo architetto Narduzzi 1912/Convenzione lavori.

7 «Convenzione per l'esecuzione delle opere a stucco necessitanti per la decorazione della Chiesa Metodista Episcopale di Venezia». Roma, Archivio Storico O.P.C.E.M.I.: f. «Venezia» b. 2 Venezia. Progetto di ampliamento e sistemazione chiesa/Preventivo architetto Narduzzi 1912/Convenzione lavori.

8 La relazione e le tavole prodotte dall'ingegnere Fantucci sono conservati presso: Roma, Archivio Storico O.P.C.E.M.I.: f. «Venezia» b. 5 Progetto restauro soffitto 1922/Relazione ing. Fantucci/Disegni schematici. L'ingegnere Fantucci, in quella stessa occasione, fornisce anche alcuni disegni dettagliati per una grata metallica da mettere sulla loggia della parete d'ingresso.

Bibliografia

Berlendis, A. (1992). *Testimonianza valdese e metodista a Venezia*. Altamura: Soc. Coop. Litotipografia Filadelfia.
Bossaglia, R. (a cura di) (1987). *Archivi del Liberty italiano. Architettura*. Milano: FrancoAngeli.
Ferrighi, A. (2020). *Venezia e la casa salubre. Dai piani per la città alle abitazioni a premio (1891-1925)*. Wuppertal: Steinhauser.
Guargena, S. (2018).«Chiesa Evangelista Metodista a Padova». *Padova e il suo territorio*, 33, 191, 25-8.
Nonato, P. (1982-83). *Ambrogio Narduzzi architetto veneziano (1870-1946)* [tesi di laurea]. Venezia: IUAV.
Ricca, P. (1995). «Le chiese evangeliche». De Rosa, G. (a cura di), *Storia dell'Italia religiosa. III L'età contemporanea*. Roma-Bari: Laterza, 405-40.
Romanelli, G. (1988). *Venezia Ottocento: l'architettura, l'urbanistica*. Venezia: Albrizzi.
Spini, G. (1971). *L'Evangelo e il berretto frigio. Storia della Chiesa Cristiana libera in Italia 1870-1904*. Torino: Claudiana.
Stretti, E. (1993). «Le chiese evangeliche, battista, metodista e valdese a Venezia». De Rosa, G. (a cura di), *Presenze ebraico-cristiane nelle Venezie*. Vicenza: Edizioni del Rezzara, 146-58.
Vian, G. (2002).«La Chiesa cattolica e le altre Chiese», Isnenghi, M.; Woolf, S. (a cura di), *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, 649-709.
Zucconi, G. (a cura di) (2002). *La grande Venezia. Una metropoli incompiuta tra Otto e Novecento*. Venezia: Marsilio.

Manutenzione, conservazione, restauro, allestimento: le stratificazioni progettuali di un intervento integrato su un palazzo veneziano

Il caso della Querini Stampalia

Mario Gemin
Studio Gemin Castagna Ottolenghi architetti associati

Giulia Altissimo
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Alessandra Turri
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Abstract
Palazzo Querini Stampalia is a peculiar building, in which eras, functions and meanings are stratified: an example of sixteenth-century architecture, a historic residence with eighteenth-century furnishings, a library open to citizens, an intimate garden, a place of inserts of contemporary architecture that have been welded onto the background of patrician residence, as in a kaleidoscope that multiplies its image and values. In the recent works carried out on different areas of the building, maintenance, conservation, restoration and set-up have constituted, as in a style exercise, a declination of the project on the existing building for the protection of the multiple values that has been stratified throughout the history of this palace.

Keywords
Querini Stampalia. Historic residence. Carlo Scarpa. Contemporary architecture. Restoration. Museum set-up. Display.

Sommario
1 La conservazione e il riallestimento del museo al secondo piano di Palazzo Querini Stampalia. – 2 L'intervento di conservazione e manutenzione dell'ala restaurata da Carlo Scarpa al piano terra di Palazzo Querini Stampalia. – 3 L'intervento di conservazione e manutenzione del ponte Scarpa sul rio di santa Maria Formosa in campiello Querini.

Se il primo provvedimento di tutela del Palazzo Querini Stampalia emesso dal Ministero della Cultura nel 1955 ne riconosceva l'interesse culturale particolarmente importante come «costruzione di carattere artistico della Rinascenza», dimora dei Querini, il provvedimento aggiornato nel 2013[1] ne articola le motivazioni nel dettaglio con riferimento a un'accumulazione di valori culturali, artistici, architettonici, avvenuta nel tempo, anche recente, della sua storia.

1 La relazione storico artistica allegata al provvedimento di tutela di data 18 novembre 2013 è a cura della dott.ssa Emanuela Zucchetta.

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 1
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-896-5
ISBN [print] 978-88-6969-897-2

Submitted 2024-08-29
Published 2024-12-19

© 2024 Gemin, Altissimo, Turri
CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-896-5/012

Palazzo Querini è infatti sinonimo di una molteplicità di significati: è la biblioteca aperta nelle ore e nei giorni in cui tutte le altre sono chiuse,[2] è la facciata cinquecentesca che si sviluppa tra calle Santa Maria Formosa e campiello Querini punteggiata dall'opera di Joseph Kosuth ispirata a *Le pietre di Venezia* di John Ruskin, è la serie di ambienti interni della dimora allestiti al secondo piano, testimonianza degli interventi decorativi e pittorici condotti in particolare nella seconda metà del XVIII secolo con il contributo di Jacopo Guarana, Bernardino Bison, Pietro Castelli; ma è anche l'intimo giardino[3] e l'area del piano terra in cui Carlo Scarpa tra 1959 e 1963[4] sperimenta nuove relazioni tra l'interno del palazzo e il rio di Santa Maria Formosa che vi scorre davanti, è il ponte sul campiello Querini in cui lo stesso architetto reinterpreta il tema del ponte per fornire di un nuovo ingresso la sede, è l'intervento di riorganizzazione funzionale che l'architetto Mario Botta mette in campo sul finire del secolo e che ne connota gli spazi connettivi come l'ingresso dal campo, la corte dedicata a Giuseppe Mazzariol e la scala di risalita,[5] ed è ancora l'intervento di Valeriano Pastor eseguito tra 1982 e 1997 a cui è riferibile la nuova scala di emergenza e l'affaccio sulla 'cortesella'.[6]

Come in una sorta di caleidoscopio che moltiplica la sua immagine e i suoi valori, sulla matrice della dimora patrizia – e in particolare sui suoi ambiti meno caratterizzati – è andata a innestarsi nel Novecento una serie di interventi[7] che hanno finito per conferirvi nuovi significati, sia funzionali che compositivi: questi si accostano e talvolta si intrecciano in un sistema spaziale complesso ma sempre nitido nei suoi aspetti identitari e di autorialità, al punto che gli ambienti traggono spesso la loro denominazione dall'autore stesso del progetto ('Area Scarpa', 'Ponte Scarpa', 'Scala Botta', etc.) o dalle proprie caratteristiche più evidenti (Salotto Rosso, Salotto Verde, Salotto Jappelli, etc.).

2 Giovanni Querini Stampalia (1799-1869) nel suo testamento stabiliva la cessione a uso pubblico della sua biblioteca con queste condizioni «Il Gabinetto di lettura e la Biblioteca rimarranno aperte nei giorni, ed ore che [...] i Curatori determineranno, ma costantemente in tutti quei giorni, ed ore in cui le Biblioteche pubbliche sono chiuse, e la sera specialmente per comodo degli studiosi, che saranno collocati non nella Biblioteca, ma in una sala vicina, bella, comoda, con stufe e tappeti per l'inverno» (Michelotto Pastor, Taddei 2000, 17).

3 Si veda a proposito del giardino di Carlo Scarpa in Querini, Seminari Giuseppe Mazzariol, sabato 15 maggio 1993, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, con interventi di Giorgio Busetto, Mariapia Cunico, Caterina Deluigi, Domenico Luciani, Valeriano Pastor, Arrigo Rudi, Egle Renata Trincanato e Mazza 1996 nella sezione 21. I disegni di Carlo Scarpa per il giardino della Querini a cura di Mariapia Cunico che seguì anche l'intervento di restauro del giardino.

4 La chiamata di Carlo Scarpa alla Querini Stampalia avvenne ben prima, nel 1948, per iniziativa di Manlio Dazzi, predecessore di Giuseppe Mazzariol alla direzione della Querini, quando Scarpa aveva già lavorato per Ca' Foscari (1935-37) e le Gallerie dell'Accademia (dal 1944). Il primo progetto di intervento si arenò per le difficoltà finanziarie in cui versava la Fondazione al tempo ma fu poi raccolto e ampliato da Mazzariol circa dieci anni dopo, quando a Scarpa venne affidato il riordino dell'ingresso posto nella stretta calle, risolto con l'introduzione del nuovo ponte sul campiello, la trasformazione del portego in aula per mostre e per riunioni e la sistemazione del giardino. Si veda Dal Col, Mazzariol 1984, 124, scheda 138 e gli altri testi dell'autore citati nella bibliografia generale.

5 L'incarico conferito a Mario Botta nei primi anni Novanta per la sede della Querini Stampalia si dispiega a partire dall'acquisizione attorno al 1989 di alcuni immobili limitrofi al palazzo che si configureranno come nuovo ampliamento. Il progetto generale, avviato verso la fine degli anni Novanta e portato a compimento nel 2014, mirava quindi a un adeguamento funzionale e architettonico con la razionalizzazione del sistema di risalite verticali mediante l'adeguamento dello scalone principale e la realizzazione di una nuova scala, il restauro del terzo piano, del sottotetto e di un loggiato al quarto piano, il completo riassetto del piano terra con il recupero della corte interna – nuovo foyer coperto – un nuovo auditorium, e la riqualificazione dell'accesso sul campo. La nuova scala venne realizzata dal Magistrato alle Acque (direzione lavori ingegner Erio Calvelli) mentre i restanti lavori sono stati seguiti dall'architetto Mario Botta con l'architetto Mario Gemin e gli strutturisti Walter Gobbetto e – successivamente – Celio Fullin, e realizzati dalla ditta ICCEM. Per una più dettagliata descrizione dell'attività dell'architetto ticinese alla Querini Stampalia si rimanda a Gemin 2015 e ancora Busetto in Manzelle 2004.

6 Nel 1982 venne chiesto a Valeriano Pastor, all'epoca rettore dello Iuav, un progetto generale di restauro della sede, che da poco aveva acquisito la piena disponibilità del piano terzo dapprima occupato dagli uffici del Magistrato alle Acque. La sua attività per la Fondazione, per la quale si rimanda a Michelotto Pastor, Taddei 2000, si articola su diversi fronti: i lavori di risanamento statico del terzo piano condotti in collaborazione con lo studio dell'ingegner Walter Gobbetto, un progetto di riassetto generale delle funzioni e dei servizi, la realizzazione della nuova distribuzione libraria con la passerella tra i depositi, alcuni serramenti e il nuovo varco sul giardino, la costruzione della scala e dei servizi sulla cortesella (1992-97), realizzati dal Magistrato alle Acque su progetto e direzione artistica dell'architetto Pastor.

7 Il progetto culturale che sottende questi interventi architettonici è tratteggiato da Marino Cortese nel 2015 con queste parole: «Nella nostra idea l'architettura di qualità non è un lusso [...] specie negli edifici a uso pubblico, specie in un luogo destinato anche all'educazione dei giovani. Lo squallore, pur così frequente in scuole e università, per non parlare degli uffici pubblici, non educa nessuno. Quando un ragazzo che viene da noi a studiare attraversa i nuovi spazi di Mario Botta e apre il suo libro su un tavolo di noce davanti a una lampada di Venini disegnata da Carlo Scarpa probabilmente non sa nulla di chi sono costoro e tantomeno delle considerazioni che sono venuto facendo io. Ma 'sente' e apprezza il clima in cui lavora e ne assorbe il messaggio culturale» (Gemin 2015, 7).

Figura 1 Immagine degli ambienti al terzo piano alla conclusione dei lavori di adeguamento per l'allestimento della collezione di Intesa Sanpaolo, su progetto dell'architetto Michele De Lucchi. © Paolo Cusenza

Questa progressiva accumulazione di significati[8] è ancora in corso, e ha visto dal 2017 l'avvio dell'iter di autorizzazione per l'adeguamento degli spazi del terzo piano[9] per ospitarvi la collezione di Intesa Sanpaolo su progetto dell'architetto Michele De Lucchi, ultimo 'innesto' contemporaneo nelle maglie del palazzo storico. Il progetto di restauro si è intrecciato qui con il progetto di allestimento: l'idea di dimora d'arte che informa i due piani nobili è divenuto espediente allestitivo per la nuova collezione, poiché alcuni degli ambienti meno connotati dell'ultimo piano vengono 'vestiti' da nuove quinte scenografiche, cromaticamente distinte e articolate, poste a rivestimento delle sole pareti, che dunque nell'apertura del soffitto fanno comprendere la struttura costruttiva del palazzo e, insieme, la finzione sottesa all'allestimento **[fig. 1]**.[10]

Contestualmente all'allestimento del terzo piano, nel periodo segnato dall'acqua alta eccezionale del 2019 e poi dalla pandemia, la Soprintendenza ha seguito una serie di lavori che la Fondazione ha promosso per conservare e utilizzare pienamente, secondo aggiornati standard d'uso, gli spazi del palazzo. Tali lavori si pongono come proseguimento – nel caso del piano secondo – e come manutenzione programmata – nel caso del ponte e del piano terra – di una serie di importanti interventi già svolti all'inizio degli anni Duemila: dal 2004 si era avviato un primo stralcio di restauro delle sale del secondo piano, nel 2001 il ponte sul campiello Querini fu oggetto di un intervento di conservazione che costituì anche un momento

8 Descritta da Fulvio Irace (2015, 11) con la metafora di una promenade attraverso i tempi della storia: «Una visita oggi alla Fondazione Querini Stampalia equivale a una sorprendente promenade attraverso i tempi della storia, dove la successione dei secoli rinnova il miracolo della migliore stagione dell'architettura italiana e la celebrazione della stratificazione come ricchezza della città europea».

9 Il terzo piano, esito di una sopraelevazione settecentesca, era stato nella seconda metà del Novecento sede di uffici pubblici. Valeriano Pastor aveva allestito questi spazi, appena liberati, per la mostra del 1987 *I Querini Stampalia. Un ritratto di famiglia nel Settecento veneziano*; Mario Botta a sua volta ne aveva seguito lavori di adeguamento per un utilizzo flessibile e per mostre temporanee.

10 Progetto di restauro, allestimento e illuminazione a cura di aMDL – architetto Michele De Lucchi S.r.l., progetto Michele De Lucchi, studio director Angelo Micheli, art director Giovanna Latis, team Sara Casartelli, Matteo Del Marco, Filippo Meda; direttore lavori architetto Martina Chiarato; coordinamento tecnico Alessandro Marinello, Margherita Olivieri, Lisa Pierantoni; impianti e restauri ditta Tonoimpianti S.r.l e Vita restauri, impianti illuminotecnici Erco, tessuti Rubelli S.p.a.; restauro opere Andrea Libralesso, Laura Martini, Valentina Piovan.

fondamentale di conoscenza,[11] tra il 2006 e il 2008 anche l'area interna ideata da Carlo Scarpa fu oggetto di un organico intervento di conservazione con la redazione di schede particolareggiate di intervento per la manutenzione programmata.[12]

Tra gli interventi eseguiti negli ultimi anni vi è la prosecuzione del restauro delle sale del secondo piano,[13] dove apparati decorativi a stucco, cicli pittorici, rivestimenti a tessuto, boiserie lignee compongono un complesso polimaterico in cui ogni intervento locale o parziale può determinare dei nuovi equilibri e rapporti nelle superfici, sia da un punto di vista estetico che storico, tali da indurre particolari riflessioni critiche.

A breve distanza nel tempo, accelerata dall'evento eccezionale di acqua alta del 2019, è stata avviata la manutenzione dell'Area Scarpa del piano terra,[14] dove si assommano le problematiche conservative tipiche dei piani terra, quelle connesse con il rapporto – qui addirittura ricercato dall'autore[15] – di compenetrazione tra gli interni e l'acqua del rio e, infine, quelle connesse all'uso di materiali come il calcestruzzo armato.

Successivamente si è proceduto alla manutenzione del ponte sul campiello Querini, il cui parziale smontaggio ha seguito a ritroso il sistema costruttivo di montaggio degli elementi lignei e ha permesso di comprendere a pieno i fenomeni di degrado in atto, anche sulle parti strutturali.

Considerata la forte caratterizzazione degli ambienti, le loro specifiche problematiche conservative e i differenti obiettivi progettuali degli interventi (funzionali e museografici), il palazzo costituisce un caso emblematico e particolarmente variegato di declinazione del progetto sull'esistente, nei suoi molteplici registri, nelle molteplici relazioni che le diverse competenze assumono nel progetto, e nella possibilità di gestire gli strumenti della conoscenza a servizio della conservazione (e viceversa). Solo questo sistema di coordinate variabili può far comprendere e supportare le soluzioni progettuali messe in campo all'interno dei singoli cantieri di intervento, pur sempre nell'ottica di un intervento integrato e di lunga durata sul palazzo.

Manutenzione, conservazione, restauro, allestimento hanno costituito, come in un esercizio di stile, una declinazione del progetto sull'esistente per la tutela dei molteplici valori che questo palazzo ha visto stratificarsi nella sua storia.

1 La conservazione e il riallestimento del museo al secondo piano di Palazzo Querini Stampalia

L'intervento di conservazione e riallestimento del museo, al secondo piano di Palazzo Querini Stampalia, è stato preceduto da alcuni lavori di riqualificazione concernenti il portego e la Camera degli Sposi, risalenti al 1998; successivamente, tra il 2003 e il 2005 è stato completato il restauro della Sala da Pranzo e della Sala della Mitologia. A quell'epoca mancava ancora un progetto coordinato esteso a tutte le sale; pertanto, è stato costituito un gruppo di lavoro incaricato di studiare e ripensare il nuovo allestimento museale che ne valorizzasse la caratteristica principale di dimora familiare e che ne accentuasse l'atmosfera senza rinunciare alla veridicità storica. Gli esiti di questo lavoro corale sono confluiti nel progetto definitivo di riallestimento, autorizzato dalla Soprintendenza il 2 marzo 2004. L'intento era quello di privilegiare la conservazione degli allestimenti fissati da Bordiga, Dazzi e Mazzariol, riproposta

11 L'intervento precedente, richiamato nei paragrafi successivi, fu un momento importante di osservazione diretta e rilievo. Tale fase di conoscenza fu tanto più rilevante quanto, come spesso accade nelle opere di Carlo Scarpa, lo studio delle fonti indirette, quali i documenti progettuali, è particolarmente difficoltosa: si conservano infatti differenti soluzioni per la costruzione del ponte, ma non disegni esecutivi. Le fotografie d'epoca, inoltre, sono in bianco e nero e non risultano particolarmente eloquenti rispetto al tema delle superfici.

12 Per approfondimenti si veda il testo di Rabitti 2005, 109-10.

13 La progettazione e la direzione dei lavori sono state curate dall'architetto Mario Gemin dello Studio Gemin Castagna Ottolenghi architetti associati di Treviso; i lavori di restauro sono stati eseguiti dalla ditta Lares Restauri S.r.l. di Venezia; gli adeguamenti impiantistici sono stati effettuati da Manutenzioni Impiantistica Veneziana di Stefano Santolini & C. S.n.c. e da Spazio Luce S.n.c. i corpi illuminanti sono stati forniti da Erco Lighting.

14 La progettazione e la direzione dei lavori del piano terra e del ponte sul campiello sono state curate dall'architetto Mario Gemin dello Studio Gemin Castagna Ottolenghi architetti associati di Treviso; i lavori di restauro sono stati eseguiti dalla ditta Lares Restauri S.r.l. di Venezia.

15 Carlo Scarpa rovescerà la richiesta di tenere fuori l'acqua dal palazzo, come ricorda lo stesso Giuseppe Mazzariol: «Una mattina del '61 alla Querini, quando gli chiedevo che l'acqua alta restasse fuori dell'atrio del palazzo, sede della Biblioteca, lui guardandomi fisso negli occhi dopo una pausa di attesa alla mia pressante richiesta: dentro, dentro l'acqua alta; dentro, come in tutta la città. Solo si tratta di contenerla, di governarla, di usarla come un materiale luminoso e riflettente» (Mazzariol 1992, 124). Pochi anni dopo la costruzione, l'alluvione del novembre 1966 ha varcato i confini segnati da Scarpa e il terremoto del 1976 ha compromesso la tenuta della vasca pavimentale dell'aula Gino Luzzatto.

Figura 2 Pianta del secondo piano della sede, con indicazione in campitura arancione gli ambienti interessati dal secondo stralcio dei lavori, tra cui il portego, la Sala degli Stucchi, il Salotto Verde, il Salotto Rosso e la Sala Giovanni Bellini

con nuovo nitore, secondo dei criteri più moderni e con la necessaria attualizzazione degli impianti, rafforzando il carattere di museo d'ambiente e di dimora storica. In tale contesto hanno assunto importanza gli arredi, gli arazzi, le porcellane, le sculture e gli oggetti che diventano elementi fondamentali nel percorso espositivo per ricreare l'atmosfera dei luoghi vissuti dalla nobile famiglia veneziana.[16]

Ancora nei primi anni Duemila il secondo piano del palazzo, sede dell'esposizione museale, versava in discrete condizioni di conservazione; tuttavia, i soffitti affrescati a stucco delle sale presentavano numerose fessurazioni, inoltre risultavano particolarmente evidenti alcuni interventi precauzionali di consolidamento mediante inserimento di patere in materiale plastico, fissate alle travi del solaio. Questi elementi, pur provvisori, risultavano particolarmente impattanti; inoltre, vi erano alcune stanze, nella porzione lato canale, che presentavano cavillature e lesioni sulle murature dovute a lievi assestamenti del palazzo con subsidenza verso il rio di Santa Maria Formosa. Tale fenomeno causava fessurazioni e distacchi di materia anche nei pavimenti in terrazzo, che sono di pregevole fattura, essendo eseguiti con metodologia tradizionale con impasto a base di calce. Nel mese di dicembre 2004 è stato presentato alla Soprintendenza il progetto esecutivo del primo stralcio concernente il restauro delle sale lungo il canale, del corridoio, della saletta dietro il blocco ascensori della scala progettata da Mario Botta e della grande sala che accoglieva i dipinti di Gabriel Bella **[fig. 2]**. Proprio questo ambiente è stato oggetto dell'intervento più sostanziale, infatti, a seguito di un sopralluogo congiunto in cantiere dell'aprile 2005, si è proceduto all'elaborazione di una variante che ha interessato la sala destinata ad accogliere le vedute veneziane di Gabriel Bella. In particolare, la rimozione di una controsoffittatura ha messo in luce un soffitto decorato a stucco risalente agli ultimi anni del Settecento, che si colloca nella porzione adiacente la camera da letto. Tale rinvenimento ha indotto a ridimensionare l'allestimento dei dipinti del Bella, andando a ricreare due ambienti separati da un setto, allineato con la cornice del

16 Si veda Trevisan 2010. In merito al riallestimento cf. inoltre Trevisan 2004.

Figura 3 Soffitto del Salotto Verde prima dei lavori

Figura 4 Soffitto del Salotto Verde a lavori ultimati, 2022

soffitto che è stato riportato in luce. Per caratterizzare maggiormente le sale espositive si è optato per un'alternanza di ambienti con pareti rivestite in seta con motivi risalenti al Settecento (rivolti verso il giardino) e sale rifinite con intonaco tradizionale opaco, del tutto assimilabile a quello preesistente rinvenuto nella Sala della Musica prospiciente il rio. Il Boudoir, con il locale adiacente originariamente adibito a deposito, è stato ricompreso nel percorso museale in modo da consentire l'esposizione di quegli oggetti che fanno parte del patrimonio di famiglia, prima non visibili: medaglie, miniature, scatolette, orologi, così da completare l'arredo dell'appartamento di Giovanni Querini. L'intero stralcio di lavori è stato realizzato tra il 2005 e il 2007 con fondi propri della Fondazione e usufruendo anche di contributi dello Stato ricavati dai fondi dell'8 per mille.

Un nuovo finanziamento pubblico ha poi consentito negli ultimi anni di completare l'intervento con il secondo stralcio dei lavori, concernente il portego, la Sala degli Stucchi, il Salotto Verde, il Salotto Rosso e la Sala Giovanni Bellini. Anche in questo caso si è cercato di conciliare le esigenze storico-artistiche con quelle museografiche e di sicurezza, per garantire da un lato l'esposizione e la conservazione delle opere più significative della collezione, dall'altro la miglior fruizione possibile delle stesse senza dover tuttavia rinunciare al loro inserimento in un'atmosfera suggestiva, ritenuta impaginazione di quanto esposto, nella convinzione che tali oggetti siano in se stessi portatori di valori come testimonianza di una cultura tradizionale che pur non rifiutando nulla dell'oggi, per mezzo di essi conserva la temperie e le ragioni del fare di un passato che non si intende perduto, ma soltanto storicamente allontanato nel tempo. Come già sottolineato, un carattere imprescindibile di questa collezione è la ricostruzione dell'immagine propria di una dimora veneziana del Settecento, con una

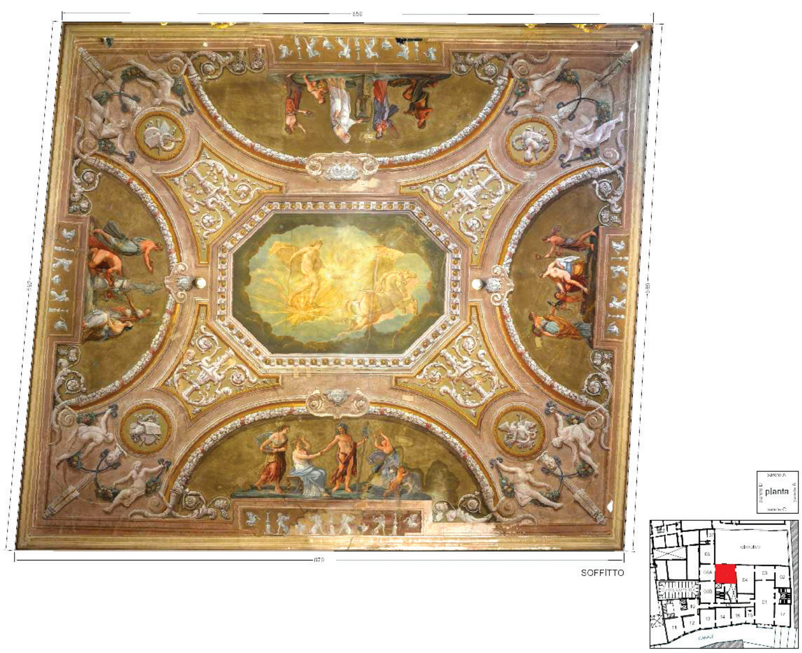


Figura 5 Soffitto del Salotto Rosso prima dei lavori

Figura 6 Dettaglio di un campione di pulitura delle superfici decorate del soffitto Salotto Rosso

peculiarità riscontrabile a Venezia anche nel museo di Ca' Rezzonico. Di conseguenza le tele e le tavole si inseriscono in un ambiente corredato da stucchi, affreschi e arredi d'epoca; solo la *Presentazione al Tempio* di Giovanni Bellini è collocata in un ambiente a sé stante, situato a lato del portego. Il nuovo percorso di visita prevede l'ingresso tramite la porta scorrevole, con due ante mobili in vetro (realizzata nel 2018 con i lavori di allestimento della mostra *Bellini/Mantegna. Capolavori a confronto*) collocata in corrispondenza della risalita verticale ideata da Mario Botta; da qui si percorre tutta la sequenza di sale prospicienti il canale, si attraversa il portego, per passare alle sale affacciate sul giardino. Il percorso comporta di ripercorrere a ritroso il Boudoir, la Camera degli sposi e lo Studiolo per accedere alla Sala Scene di Vita Veneziana, detta anche Sala Gabriel Bella e il corridoio, che viene percorso in andata e ritorno.

Dal punto di vista impiantistico è stato completato l'anello delle sale climatizzate, comprendendo anche il Salotto Rosso e la Sala Giovanni Bellini; le analisi e rilevazioni, effettuate nel 2018 in occasione della mostra *Bellini/Mantegna. Capolavori a confronto*, avevano evidenziato che proprio l'opera più rappresentativa dell'intera collezione era collocata in un ambiente non climatizzato ed era imprescindibile, per garantire adeguate condizioni di conservazione e sicurezza, mantenere una certa stabilità di umidità e un idoneo ricambio d'aria all'interno del locale. Il progetto riportava quindi l'apertura di una bocchetta di aerazione sotto la cornice nel lato breve (lato corridoio), del tutto uguale a quelle ricavate nei locali attigui, con griglia lineare di finitura a profili sottili orizzontali di alluminio tinteggiati color avorio come la parete. Nel caso del Salotto Rosso l'intervento è più complesso, in quanto il locale è raggiungibile solo inserendo una nuova unità trattamento aria su un adiacente terrazzino, inserito nel corpo scala progettato dal professor Valeriano Pastor. Il progetto ha interessato anche l'impianto elettrico con il riordino dei tracciati e il rinnovo degli apparecchi. Nel Salotto Verde sono state mantenute le stoffe di seta realizzate appositamente per il museo nei primi anni Duemila dalla ditta Rubelli, che riproducevano dei tessuti ripresi da vecchi campioni conservati nei depositi della Fondazione. Nel portego sono state ricollocate le porte originali in legno, oggetto di un attento intervento di restauro. La metodologia di riqualificazione degli ambienti è eminentemente conservativa ma alcune scelte hanno richiesto una particolare riflessione, in quanto le analisi stratigrafiche e le ispezioni condotte all'avvio dei lavori hanno comportato valutazioni critiche in merito alle sequenze registrate sulle superfici. Gli interventi più complessi, che hanno richiesto alcuni sopralluoghi congiunti con la Soprintendenza, riguardavano i soffitti del Salotto Verde e Salotto Rosso. Il primo ambiente, con la rimozione

Figura 7
Dettaglio del rivestimento in seta del Salotto Rosso prima dell'intervento

delle tinteggiature a velatura che avevano alterato la cromia dei soffitti e delle fasce a rilievo, ha acquisito un'ariosità che era difficile immaginare senza effettuare una serie di campionature; in particolare il fregio sul soffitto con motivi ottagonali è stato valorizzato andando a rimuovere le compensazioni sui triangoli tra gli ottagoni, riproponendo l'originario aspetto chiaroscurale che era andato perduto con la colmatura delle porzioni rientranti. Sono state rimosse le ridipinture degli sfondati di colore verde del soffitto, con la messa in luce della finitura originale di colore rosa, emersa nei tasselli effettuati **[figg. 3-4]**; nel Salotto Rosso il soffitto settecentesco di Jacopo Guarana ha riacquistato i motivi decorativi e le cromie originarie, a seguito della rimozione delle ridipinture risalenti agli anni Trenta del secolo scorso **[figg. 5-6]**. In questo ambiente, i rivestimenti di seta rossa acquistati sul mercato antiquario nel 1947, sotto la direzione di Manlio Dazzi, sono stati oggetto di un attento intervento di consolidamento e pulitura **[fig. 7]**.[17]

2 L'intervento di conservazione e manutenzione dell'ala restaurata da Carlo Scarpa al piano terra di Palazzo Querini Stampalia

Le alte maree verificatesi nel novembre 2019 avevano seriamente compromesso lo stato conservativo complessivo dell'Area Scarpa: in particolare, i pavimenti, sia quello di ghiaino lavato dell'Aula Luzzatto, che quello a mosaico policromo dell'ingresso, presentavano erosioni, distacchi, efflorescenze saline e macchie di ossidazione ferrosa. Anche il sottile strato di rivestimento delle pannellature, rifinite in calce rasata, era rimasto imbibito di acqua salmastra per giorni, situazione che ha accelerato la formazione di rigonfiamenti, distacchi e disgregazione della materia. Lo stato avanzato di degrado dei telai in ferro a sostegno dei pannelli era evidenziato da macchie ed estese colature delle ossidazioni. Lo stesso fenomeno si manifestava in maniera accentuata nella porzione inferiore delle due cancellate sulla riva, dove vi era anche una preoccupante diminuzione di sezione dei profilati e nei montanti in ferro della

17 I rivestimenti in seta presentavano consistenti depositi di polvere, frammentazione e perdita di tono di colore conseguente all'esposizione alla luce; avevano inoltre subìto diverse manipolazioni, al fine di riadattarle in funzione delle esigenze mutevoli nel tempo. Sono state quindi condotte operazioni di spolveratura, gommage e smacchiatura, rimozione dei residui di velo applicati in precedenti interventi, seguite da un consolidamento delle lacerazioni e dall'applicazione sul fronte di un supporto di Velo di Lione nelle aree particolarmente fragili; sono state colmate le lacune, supportate con garze le parti posteriori delle tappezzerie più ammalorate, ed è stato infine applicato un tulle protettivo su tutte le pareti. L'intervento è stato eseguito per la ditta Lares dalla restauratrice Valentina Lombardo.

Figura 8
Dettaglio delle incrostazioni sulle parti lapidee del basamento della Sala Luzzatto, prima dell'intervento

porta della bussola d'ingresso. Il metallo, in più punti, presentava uno strato di depositi, incrostazioni e calcare con una colorazione biancastra, al di sotto del quale le superfici apparivano rigonfie per effetto dell'ossidazione. Lo stesso fenomeno ha causato il degrado avanzato delle parti di calcestruzzo, con perdita materica in più punti e affioramento delle armature ossidate. Gli elementi lapidei più a contatto con l'acqua erano interessati da formazioni di patina biologica, lacune nelle stuccature tra i giunti, disgregazione. Anche l'apparato murario risultava degradato, in particolare nelle porzioni a contatto diretto col pavimento, fino a un'altezza di circa 2 m per l'effetto dell'umidità di risalita capillare. Il laterizio denotava polverulenza diffusa, distacchi, disgregazione delle sigillature ed efflorescenze. Parimenti il rivestimento di intonaco della zoccolatura perimetrale al di sotto dei pannelli risultava gravemente compromesso dall'azione dell'acqua salmastra **[fig. 8]**.

Questi fenomeni, piuttosto estesi, hanno interessato anche l'ala restaurata da Mario Botta tra il 1998 e il 2015, in particolare l'intonaco risanante e in cocciopesto oltre al pavimento di colombino, una pietra dalla tonalità grigia scura ma purtroppo porosa e quindi poco resistente all'umidità e all'attacco dei sali. L'intervento di manutenzione e conservazione ha pertanto interessato i pavimenti, i pannelli di rivestimento, le zoccolature, gli elementi in calcestruzzo, le porzioni a basamento delle murature di laterizio, gli elementi in ferro e lapidei. L'intervento sui pannelli è stato particolarmente complesso e ha comportato la rimozione controllata di porzioni di intonaco ammalorato in modo irreversibile e il successivo ripristino dello strato di intonaco di finitura con malte in analogia, previo consolidamento degli strati preparatori e successiva velatura di accompagnamento delle porzioni oggetto di rifacimento. Per le parti in calcestruzzo sono state impiegate le medesime tecniche di conservazione messe in atto nell'intervento del 2007 consistenti nell'attenta rimozione delle porzioni ammalorate in maniera irrecuperabile e il successivo ripristino, dopo accurate operazioni di pulitura e desalinizzazione, dello strato di calcestruzzo con impasto analogo per coloritura e granulometria con quello preesistente, con applicazione di protettivo idrorepellente incolore a base acquosa.

Per i laterizi solo in rarissimi casi è stata necessaria la sostituzione puntuale di elementi irrecuperabili con mattoni della stessa tipologia e misura, ritardando altre forme di degrado mediante applicazione a pennello di microemulsione incolore acquosa. Lo stesso dicasi per gli elementi lapidei dove, solo localmente, si è dovuto ricorrere al preconsolidamento di frammenti in pericolo di caduta mediante iniezioni in profondità di resine epossidiche; mentre non è stato necessario sostituire parti irrimediabilmente deteriorate con intarsi, come verificatosi nel precedente intervento di restauro. Il contenimento del degrado degli elementi in metallo è stato particolarmente esteso, a causa della grande diffusione dei fenomeni di

Figura 9 Ambiente del piano terra del palazzo, affacciato sulla porta d'acqua, nell'assetto conferito da Carlo Scarpa. © Loris Casonato

ossidazione; si è dovuto pertanto intervenire con la rimozione dei depositi coerenti, pulitura con tensioattivo anionico e trattamento con inibitore di corrosione applicato a pennello con applicazione di finitura in analogia con le parti preesistenti.

L'intervento sopradescritto non ha la pretesa di risolvere definitivamente ogni fenomeno di degrado, magari impiegando tecniche d'intervento che, in quanto ritenute risolutive, mirano a escludere reiterate operazioni di manutenzione. Proprio facendo tesoro delle esperienze del passato, si tende ora a non delegare a complesse sperimentazioni l'opera di reintegrazione dell'immagine originaria. Piuttosto la ricerca metodologica va indirizzata a rallentare e, solo ove possibile, rimuovere le cause del deterioramento della materia, mediante una puntuale opera di manutenzione mirata a procrastinare quanto più a lungo possibile, interventi radicali che incidono necessariamente sulla 'patina' sedimentatasi sull'opera da conservare.

È stato messo in campo, anche per quest'opera del passato più prossimo lo stesso rigore metodologico con il quale ci si rapporta con un'opera d'arte, assumendo la materialità nella sua integrità come dato irrinunciabile.

Quanto sopra risulta essenziale per la conservazione delle realizzazioni di Carlo Scarpa, dove vi è una palese inscindibilità tra il dettaglio e l'opera nel suo complesso, in cui materiali diversi vengono sapientemente giustapposti o compenetrati in modo che ogni elemento contribuisca ineludibilmente alla costituzione del tutto.

Proprio l'accostamento di materiali con caratteristiche meccaniche differenti pone le premesse per la deperibilità di alcune parti dei manufatti ideati da Scarpa, condizione peraltro non sconosciuta allo stesso architetto e quindi che si potrebbe ipotizzare da lui tollerata.[18] I

18 Il tema dell'invecchiamento delle opere di Carlo Scarpa è stato oggetto di diverse riflessioni che non possono non interessare l'approccio all'intervento. Si veda, ad esempio, Manzelle 2004. Qui Maura Manzelle ricorda: «il particolare rapporto istituito da Scarpa con il tempo solleva una questione relativa alla conservazione della sua opera, dove l'invecchiamento

Figura 10 Smontaggio delle parti lignee del ponte Scarpa presso il laboratorio

Figura 11 Dettaglio di una campionatura per le integrazioni a incalmo sulla rema lignea

rilievi e le indagini preliminari sono da intendersi come prima fase di approfondimento conoscitivo, per il successivo intervento di restauro conservativo, mirato a riportare il manufatto a uno stato di equilibrio precario tra reintegrazione dell'immagine originaria e mantenimento delle sedimentazioni e dei segni del tempo, ma anche quale premessa per la promozione di una cultura della manutenzione.

3 L'intervento di conservazione e manutenzione del ponte Scarpa sul rio di santa Maria Formosa in campiello Querini

Un primo intervento di conservazione del ponte[19] ha avuto luogo circa vent'anni fa, in coincidenza con la provvisoria messa all'asciutto del rio di Santa Maria Formosa, a cura della Soprintendenza per i Beni Architettonici, per il Paesaggio e per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico di Venezia e Laguna, nella persona dell'architetto Renata Codello con la direzione lavori dell'ingegner Walter Gobbetto.[20]

Va sottolineato che la dedizione della Fondazione ha consentito di preservare l'opera di Scarpa da un degrado più consistente. Infatti anche se una certa usura è da attribuire alle condizioni estremamente aggressive della situazione ambientale, del lasso di tempo trascorso dalla realizzazione e soprattutto della tendenza da parte di Scarpa di impiegare i vari materiali al limite delle loro potenzialità fisico-meccaniche e di combinarli tra loro in modo da costituire sistemi complessi caratterizzati da una quasi costante 'precarietà' di esercizio, tuttavia proprio un corretto utilizzo fa sì che vi sia un minor deperimento del bene. La scelta sofferta di traslare l'accesso principale direttamente nel campo di Santa Maria Formosa (risalente alla seconda metà degli anni Novanta), ha di fatto svincolato il ponte e l'intera Area Scarpa

dei materiali è previsto e usato anch'esso come tema di progetto. La perdita delle caratteristiche iniziali dei materiali allora può davvero non essere definito degrado ma, anzi, può essere il risultato perseguito dall'autore» (Manzelle 2004, 20). Nello stesso volume Guglielmo Monti propone una personale risposta al tema: «Chi consegna una creazione alla storia compie implicitamente un gesto nel senso della durata. Se non lo voleva in modo esplicito, ha fatto male a compiere un passo in direzione della bellezza, perché la società, se la sua cultura non s'imbarbarisce, tende a conservare le imprese estetiche riuscite e mi risulta difficile pensare che qualcuno desideri il fallimento delle proprie aspirazioni [...] La risposta è che, in questi casi più che altrove, diviene essenziale la cura continua, dettata da un'attiva attenzione che non si accontenta di proteggerla, ma ne accompagna amorevolmente la vita» (Monti in Manzelle 2004, 24).

19 L'intervento venne preceduto dal rilievo geometrico, redatto dall'architetto Alberto Torsello, mediante impiego della tecnologia laser-scanner, comprendente anche un modello tridimensionale, con l'ausilio di tecniche di rendering foto-realistico e la restituzione grafica in scala 1:20. Il rilievo fu un prezioso strumento per comprendere anche il sistema costruttivo del ponte e dei suoi elementi costitutivi. Per il lavoro di rilievo si veda il testo di Codello, Torsello 2009.

20 Sull'intervento si veda Codello 2001, 73 e Capovilla in Manzelle 2002, 83. La documentazione dei lavori eseguiti ha costituito una preziosa fonte di informazioni per comprendere i meccanismi di degrado dei diversi elementi costruttivi e ricostruire gli interventi già eseguiti.

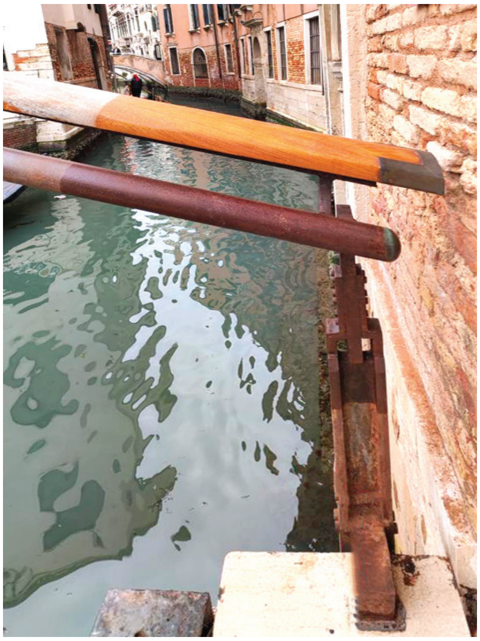


Figura 12 Dettaglio della campionatura per il trattamento sulle parti lignee e metalliche del corrimano

Figura 13 Vista del ponte a lavori conclusi, 2022

da funzioni troppo gravose, dovute al consistente sviluppo che ha interessato la Fondazione a partire dall'inizio degli anni Novanta.

Il ponte Scarpa si imposta su due differenti appoggi in pietra d'Istria, uno collocato sul campiello e l'altro ammorsato alla facciata in laterizio del palazzo. L'arcata è costituita da una struttura ad arco a tre cerniere asimmetrica, in quanto la porzione lato palazzo è pari a due terzi dell'intera lunghezza, mentre quella lato campiello è di un terzo. Quanto sopra non è dovuto a un *divertissement* dell'architetto ma alla necessità di raccordare la quota del pavimento interno inferiore rispetto a quella del campo e nel contempo correggere l'asimmetria del ponte rispetto al rio. La struttura in ferro è composta da due sistemi identici, distanziati di 26 cm, formati da due piatti in ferro larghi 50 cm sovrapposti e distanziati da trafilati separatori in ferro di altezza variabile, che in corrispondenza degli appoggi laterali inglobano le cerniere, costituite da quattro trafilati in ferro con terminazione ellittica. La cerniera centrale è in realtà un unico trafilato tornito in ferro a sezione rettangolare ed ellittica.

Una serie di staffe metalliche di supporto, costituite da piatti trafilati in ferro saldati, sorregge il piano di calpestio in legno di larice. Questo è articolato diversamente nei gradoni, rispetto alla passerella vera e propria. I gradoni poggiano direttamente sui supporti in ferro, anzi si incastrano su di essi tramite un profilo a 'C' e sono costituiti da due masselli di 60 mm di spessore, assemblati con un distanziatore, tenuti assieme da una staffa in ferro. La passerella è costituita da traversine lignee che appoggiano su due cosciali laterali, definiti *reme*, che, a prima vista parrebbero dei masselli scolpiti e curvati, mentre in realtà sono composte da tre tavole ricavate da elementi di 80 mm di spessore, incollate con inserimento di due cunei alle estremità. L'ultimo sistema è quello del parapetto che è costituito da otto candelieri compositi, dei quali quattro si incastrano sui piedritti lapidei e quattro poggiano sui piatti in ferro dell'arcata.

Il precedente intervento di conservazione e le manutenzioni effettuate in momenti successivi, non hanno potuto impedire che, nel corso di oltre un decennio, alcuni particolari soluzioni di dettaglio, originariamente più delicate e soggette a un più rapido degrado, abbisognino di nuove cure manutentive.

Nel corso di un sopralluogo in loco, svoltosi alla presenza del direttore della Fondazione Marigusta Lazzari, l'architetto Carlo Capovilla, titolare della ditta Augusto Capovilla s.a.s. che ha curato il precedente intervento di conservazione delle opere in legno, si è potuto effettuare un attento esame visivo degli elementi degradati e valutare le ipotesi d'intervento. Sulla seconda pedata (lato palazzo) uno dei tavoloni di larice era fessurato da parte a parte; risultavano indispensabili interventi di tassellatura delle porzioni di tavola attorno alle piastre di ancoraggio, in corrispondenza degli ancoraggi del piano di calpestio alla struttura portante

sottostante, individuate come facilmente degradabili già nel corso dei lavori di conservazione ultimati nel 2002. L'intervento più complesso ha riguardato le 19 tavole della parte mediana, leggermente ricurva, che rappresenta il punto più elevato del ponte e che presentava fenomeni accentuati di degrado, tali da pregiudicare la sicurezza stessa per chi si trovasse a transitare sull'assito. Tutte le tavole si innestano e si appoggiano, con un incastro a maschio e femmina, direttamente in scanalature disposte nelle due *reme* laterali, che sono delle strutture composte, a spessore variabile, anch'esse ricurve, che tengono unito e solidale il piano di calpestio.

È risultato evidente come il degrado del morso delle tavole fosse esteso, infatti, il legno muovendosi consente all'acqua piovana di penetrare in profondità e la mancanza di aerazione, unita al ristagno, fanno sì che nelle aree non in vista la parte lignea perda la sua consistenza, innescando pericolosi fenomeni di cedimento mediante scivolamento della tavola dall'incastro. Per portare a termine un corretto intervento di manutenzione, che non si limiti quindi alle sole parti in vista, è stato necessario ricorrere alla verifica completa di tutti i morsi delle tavole e delle condizioni delle *reme* di bordo e in particolare degli alloggiamenti (femmine) degli incastri; di conseguenza si è dovuto procedere allo smontaggio delle parti lignee, previa catalogazione, e al trasporto in laboratorio per le necessarie lavorazioni **[fig. 10]**.

La manutenzione della pavimentazione in larice è stata effettuata mediante rimozione dei depositi superficiali, disinfestazione e ripetuti lavaggi della superficie, pulizia delle macchie di ossidi ferrosi e reintegro mediante incalmo delle porzioni ammalorate o marcescenti con componenti di analoga essenza tra cui gli elementi lignei di morso degradati e alcune porzioni delle reme laterali, con l'obiettivo di ripristinare le resistenze meccaniche degli elementi deteriorati nonché con tutte le accortezze al fine di non alterare l'aspetto visivo geometrico-cromatico delle superfici **[fig. 11]**.[21] Effettuata la rimozione superficiale del vecchio strato protettivo, si è proceduto con il trattamento antitarlo, antimuffa e la successiva riverniciatura a pennello. Dopo il rimontaggio delle tavole con reimpiego della ferramenta, si è proceduto a un trattamento di ripresa della finitura superficiale su tutto il ponte con oli e aggiunta di terre, tali da replicare le caratteristiche estetiche della superficie ottenute mediante il Carbolinium, oggi non più disponibile. Per il corrimano in rovere e ottone si è proceduto alla verifica della ferramenta di fissaggio, ripulita con pasta abrasiva passata a spugna e successivamente ripassata a panno in più mani con applicazione di prodotto protettivo, rimozione meccanica dei residui della vernice e successivo reintegro della verniciatura con applicazione di vernice trasparente opaca all'acqua adatta a impiego in campo nautico **[fig. 12]**.

La carpenteria metallica in ferro ha richiesto un'accurata rimozione delle incrostazioni di ossidi ferrosi con l'ausilio di spazzole di ferro, applicazione a pennello ripetuta di prodotto convertitore dell'ossidazione e applicazione finale di trattamento superficiale con coloritura antracite/testa di moro analogo a quello restituito dai tasselli stratigrafici.[22] Per quanto attiene agli appoggi lapidei, oltre alla pulitura, ha richiesto particolare attenzione l'intervento su gradino lesionato collocato sul lato del campiello, inevitabilmente sollecitato dal contatto dell'arco metallico e già consolidato con perni, dove si è optato per la semplice stuccatura e il riempimento della lacuna con una malta a base di calce e polvere di pietra d'Istria, con finitura declinata in analogia alla finitura della pietra **[fig. 13]**.

21 Compatibilmente con lo stato di conservazione, l'intervento ha mirato alla conservazione massima delle parti lignee con particolare riguardo a quelle che definiscono l'aspetto esterno del ponte (ad esempio la superficie di calpestio e il lato esterno delle *reme*) e si relazionano alle esistenti; dove ciò non è stato possibile sono stati eseguiti protesi e tasselli di integrazione con legno di larice, con analogo andamento delle fibre e con trattamenti calibrati al fine di raccordarli visivamente alle parti esistenti. Nel caso di discontinuità del legno si è concordato di procedere, laddove necessario, mediante vergatura nei casi di dimensioni maggiori e con semplice stuccatura in quelle minori o localizzate.

22 Sulla struttura portante si sono eseguite due indagini stratigrafiche, sull'arco e sulla cerniera, finalizzate a verificare la finitura iniziale e una sua eventuale differenziazione nella cerniera. L'indagine, pur utile come riferimento per la nuova finitura dell'arco, non ha consentito di rilevare una eventuale differenziazione nel trattamento delle parti a causa dello stato di ossidazione: va ricordato che la struttura non era mai stata trattata fino all'intervento di vent'anni fa che ne ha dovuto, di conseguenza, prevedere la sabbiatura per la rimozione delle parti ossidate.

Bibliografia

Celegon, C; Marchese, L. (a cura di) (2021). *Fondazione Querini Stampalia: 150 = Atti dei seminari* (Venezia, 21 giugno, 28 novembre 2019. Venezia: Lineadacqua.
Codello, R. (2002). «Gli interventi di conservazione del ponte di Scarpa alla Querini Stampalia». Manzelle 2002, 111-17.
Codello, R.; Torsello, A. (2009). *Architetture veneziane di Carlo Scarpa. Percorsi e rilievi di cinque opere*. Venezia: Marsilio.
Dal Co, F.; Polano, S. (2022). *Carlo Scarpa: la Fondazione Querini Stampalia a Venezia*. Milano: Electa.
Dal Co, F.; Terrassan, P. (a cura di) (2006). *Carlo Scarpa: la Fondazione Querini Stampalia a Venezia*. Milano: Electa.
Dazzi, M.; Merkel, M. (a cura di) (1979). *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione scientifica Querini Stampalia*. Venezia: Neri Pozza.
Gemin, M. (a cura di) (2015). *Mario Botta. Querini Stampalia*. Fotografie di A. Chemollo. Pordenone: Giavedoni.
Irace, F. (2015). «Dialogo tra autori: Mario Botta nella nuova Querini Stampalia». Gemin 2015, 11.
Manzelle, M. (a cura di) (2002). *Carlo Scarpa: l'opera e la sua conservazione: giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia*, vol. 1-3. Milano: Skira.
Manzelle, M. (a cura di) (2004). *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione: giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia*, vol. 7. Mendrisio: Mendrisio Academy press.
Manzelle, M. (a cura di) (2005). *Carlo Scarpa: l'opera e la sua conservazione: giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia*, vol. 8. Venezia: Fondazione Querini Stampalia.
Mazza, M. (a cura di) (1996). *Carlo Scarpa alla Querini Stampalia: disegni inediti*. Venezia: Il Cardo.
Mazzariol, M. (1992). «Lo spazio dell'arte». Bertola, C.; Mazza, M.; Petranzan, M. (a cura di), *Scritti critici 1954-1989*. Paese: Pagus, 124.
Michelotto Pastor, M.; Taddei, L. (a cura di) (2000). *Valeriano Pastor alla Querini Stampalia*. Padova: Il poligrafo.
Pastor, V. (2017). *De Querini Stampalia: nel segno di Carlo Scarpa*. Padova: Il poligrafo.
Pavanello, G. (2022). *Gli affreschi del Settecento nei palazzi veneziani*. 2 voll. Treviso: Antiga.
Rabitti, C. (2005). «L'intervento di conservazione alla Fondazione Querini Stampalia». Manzelle 2005, 109-10.
Trevisan, B. (2004). «Il Museo Querini Stampalia da collezione visitabile a macchina della memoria: l'allestimento ripensato nella nuova organizzazione dei servizi». Lenzi, F.; Zifferero, A. (a cura di), *Archeologia del museo. I caratteri originali del museo e la sua documentazione storica fra conservazione e comunicazione*. Bologna: Compositori, 163-78.
Trevisan, B. (a cura di) (2010). *Museo Querini Stampalia*. Venezia: Fondazione Querini Stampalia.

Esperienze di protezione del retro dei dipinti nella città di Venezia

Annamaria D'Ottavi
Restauratrice

Paolo Roma
Restauratore

Martina Serafin
Restauratrice

Abstract
The backing of the paintings consists in the application of a suitable membrane (flexible or rigid) on the back of the artworks with the aim of reducing the interaction of the verso with the environment and the thermo-hygrometric variations, reducing degradation causes. Two treatments and instrumental checks are described: the first was the maintenance of the paintings on canvas on the Venetian church of Santi Apostoli after the 2019 flood (sponsored by Save Venice Inc.); the other was the conservation treatment of the panels by Zanino di Pietro of the Basilica of Torcello iconostasis, in 2022 (sponsored by Venice in Peril and Save Venice Inc.).

Keywords
Backing boarding. Movable paintings. Conservation environment. Maintenance. Conservation. Venice in peril. Save Venice. Santi Apostoli church. Basilica of Santa Maria Assunta. Torcello. Venice. Climate. Zanino di Pietro. Domenico Maggiotto. Gaspare Diziani. Francesco Maffei. Giovanni Contarini. Giambattista Tiepolo. Sebastiano Santi. Relative humidity. Temperature.

Sommario
1 Introduzione. – 2 Intervento sulle pale d'altare nella chiesa dei Santi Apostoli a Venezia. – 3 Intervento di restauro sulle tavole di epistilio di Zanino di Pietro a Torcello. – 4 Conclusione.

1 Introduzione

Sia i dipinti su tela che su tavola sono caratterizzati da materiali organici che vanno a costituire un sistema complesso formato da diversi strati con funzione specifica. I vari strati di supporto, preparatori, pittorici e protettivi, sono interrelati tra loro e caratterizzati da una diversa igroscopicità, ossia la capacità di assorbire e rilasciare umidità con l'ambiente circostante. Da questo processo dinamico derivano la maggior parte dei fenomeni di alterazione e degrado riguardanti i dipinti su tela e tavola. In quest'ottica risulta funzionale esporre le principali caratteristiche costitutive e i principali fenomeni di degrado riscontrati nelle opere prese in esame in questo contributo.

L'intervento di tamponatura protettiva del retro dei dipinti mobili, consiste nell'inserimento sul retro del telaio o nella luce di questo di una idonea membrana idonea o pannello rigido, a costituire una camera climatica.

L'intervento si pone come finalità quella di ridurre gli scambi termoigrometrici dell'opera con l'ambiente e i conseguenti movimenti e stress meccanici all'interno dei materiali e strati costitutivi delle opere. Inoltre, risulta funzionale nel limitare la deposizione di particolato atmosferico e sporco, anche biologicamente attivo e ridurre l'effetto vela nelle movimentazioni.

Questo tipo di intervento è stato ampiamente studiato soprattutto in ambito museale per opere particolarmente sensibili alle sollecitazioni indotte dalle variazioni termoigrometriche.[1]

1 In merito a tale argomento si vedano i seguenti riferimenti bibliografici: Mecklenburg 1991; Daly Hartin 1993; Ballard 1995; Di Pietro Ligterink 1999; Dixon 2012; Manoli 2015; Michalski 2004; Sozzani 2011.

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 1
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-896-5
ISBN [print] 978-88-6969-897-2

Submitted 2024-08-29
Published 2024-12-19

© 2024 D'Ottavi, Roma, Serafin
CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-896-5/013

Come ulteriore ottimizzazione del sistema proposto si può indicare la possibilità di inserire all'interno di questa camera climatica realizzata con pannelli rigidi del materiale igroscopico con notevoli capacità di assorbimento e rilascio di umidità come i prodotti a base di gel di silice e cloruro di litio, disponibile anche in fogli, che svolgono una funzione di stabilizzatori passivi dell'umidità. Se da un lato questi prodotti si presterebbero alla funzione, dall'altra è necessario considerare l'effettiva possibilità applicativa, soprattutto nei casi di opere di grandi dimensioni o collocate in luoghi non facilmente raggiungibili. In quanto la necessaria periodica sostituzione di questi prodotti implicherebbe non sempre facili operazioni di smontaggio e movimentazione delle opere.

In ambito museale viene applicato un tipo di intervento conservativo indiretto e preventivo sulle opere, operando sul controllo del clima ambientale degli spazi espositivi e applicando i diversi protocolli museologici. Ma dove non è possibile intervenire indirettamente sulle opere, perché inserite in ambienti che non possono essere climatizzati, questi sistemi di protezione di *backing boarding* delle opere risulta efficace? Le dinamiche inerenti agli aspetti ambientali dei luoghi espositivi non musealizzati, presentando numerosissime variabili rendono necessario applicare uno studio basato in particolare sulla sperimentazione, il controllo e monitoraggio dei dati raccolti.

Nel corso degli ultimi anni i repentini e imprevedibili cambiamenti climatici e il verificarsi di fenomeni calamitosi hanno colpito duramente sotto ogni aspetto la già fragile città di Venezia, portando tra l'altro, a un aggravarsi delle condizioni conservative delle opere d'arte, soprattutto all'interno delle chiese. Si sono poste le condizioni a operare con interventi manutentivi con carattere di urgenza, spesso resi possibili dalla sempre attenta e sollecita risposta dei comitati privati.

In un'ottica di studio sperimentale si riporta l'esperienza avvenuta in occasione della manutenzione di sei dipinti della chiesa dei Santi Apostoli del 2020, a seguito dell'acqua alta del novembre 2019 (patrocinio di Save Venice Inc.) e del restauro e ricollocazione delle tavole di epistilio di Zanino di Pietro a Torcello nel 2022, intervento promosso da Venice in Peril e Save Venice Inc. in memoria di John Julius Norwich. Per l'Alta Sorveglianza i lavori sono stati seguiti da Devis Valenti, funzionario storico dell'arte e Lucia Bassotto, funzionario restauratore della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna. Rivolgiamo un doveroso ringraziamento alla Diocesi di Venezia e, in particolare, a don Gianmatteo Caputo, Delegato Patriarcale per i Beni Culturali e Edilizia di Culto, che in un rapporto di fruttuoso dialogo e confronto, ha consentito di attuare la sperimentazione di cui si rende conto in questa sede.

2 Intervento sulle pale d'altare nella chiesa dei Santi Apostoli a Venezia

Oggetto dell'intervento nella chiesa dei Santi Apostoli, sono state le pale d'altare custodite al suo interno **[fig. 1]**:

- Domenico Maggiotto, *I santi Caterina d'Alessandria, Antonio abate, Girolamo e Giovanni Nepomuceno,* 1760 ca., 200 × 340 cm ca. **[fig. 2]**;
- Gaspare Diziani, *La Vergine col Bambino, san Giuseppe, san Giovanni Battista e sant'Antonio da Padova*, 1755 ca., 200 × 340 cm ca. **[fig. 3]**;
- Francesco Maffei, *L'Angelo custode*, XVII sec., inizio sesto decennio, 130 × 260 cm;
- Giovanni Contarini, *La nascita della Vergine*, 1599, 210 x 363 cm;
- Giambattista Tiepolo, *La comunione di santa Lucia*, 1746 ca., 101 × 222 cm;
- Sebastiano Santi, *Cristo tra gli apostoli*, 1828, 200 × 343 cm ca.

I dipinti su tela, conservati negli altari laterali dell'aula e nella cappella Corner della chiesa dei Santi Apostoli, avevano subito un aggravio delle condizioni conservative causato dall'umidità proveniente dalle murature delle nicchie in cui sono conservati. L'umidità delle nicchie, già elevata in condizioni conservative abituali aveva subito un sensibile aumento in occasione dell'alta marea straordinaria del 28 ottobre 2018 e soprattutto a seguito dell'evento catastrofico del 12 novembre 2019 e delle altre alte maree avvenute nell'ultimo trimestre dell'anno 2019.

I due dipinti: Domenico Maggiotto, *I santi Caterina d'Alessandria, Antonio abate, Girolamo e Giovanni Nepomuceno* (primo altare a sinistra), e Giovanni Contarini, *La nascita della Vergine*, presentavano condizioni conservative più gravi. L'accumulo di umidità aveva portato alla formazione di aree di profondo degrado materico delle due opere, localizzato soprattutto in corrispondenza della parte inferiore dei dipinti. Nel dipinto di Maggiotto, era riscontrabile

Figura 1 Interno della chiesa dei Santi Apostoli a Venezia, parete di sinistra

un deterioramento particolarmente rilevante caratterizzato da distacchi di colore e di vecchie stuccature, fino alla marcescenza dei materiali e alla proliferazione di muffe localizzate soprattutto in corrispondenza della base del dipinto. La foderatura aveva subito infatti un danno localizzato nell'area inferiore del dipinto, dove erano riscontrabili i danni più evidenti anche sul fronte **[fig. 4]**. La presenza di reti protettive di materiale plastico sul retro dei dipinti (teli ombra), che in altre opere aveva ridotto l'accumulo di sporco di deposito e scongiurato l'infiltrarsi di detriti tra i telai e i supporti tessili, nel caso del dipinto di Maggiotto non è era stata sufficiente a scongiurare danni meccanici dovuti alla caduta di materiali protettivi e di parte della muratura della nicchia. Sulla parete dove era collocato il dipinto, infatti, era presente un tavolato di protezione che, a causa dell'umidità era fortemente deformato e scomposto, a causa della corrosione dei chiodi e delle viti di assemblaggio. Gli elementi lignei distaccati, cadendo, erano entrati in contatto con il retro del dipinto, causando danni meccanici alla tela (lacerazione delle tele da rifodero e in parte di quella originale), deformazioni, degrado dei materiali di restauro sul fronte del dipinto (sollevamenti, disgregazione dell'ampia stuccatura nella parte inferiore del dipinto) e attacco biologico (muffe).

Sul fronte, in corrispondenza delle aree interessate da fenomeni di deterioramento sul retro, era presente un'ampia zona di degrado da distacco e caduta localizzata su un'estesa stuccatura integrata con colore neutro realizzata in occasione di un precedente intervento nella parte inferiore sinistra dell'opera.

Anche nel caso del dipinto del Contarini erano presenti aree di distacco della fodera dal supporto tessile originale nella porzione inferiore del dipinto con relative cadute di pellicola pittorica sul fronte. Sul retro delle opere, sono stati riscontrati fenomeni di deterioramento, comuni a tutte le collocazioni dei dipinti presi in esame, dovuti all'umidità e al normale degrado delle strutture murarie: la formazione di efflorescenze saline, che poi si sono staccate e depositate sui telai e tra i telai e i supporti tessili, e il disgregamento di parti superficiali della muratura dovuti all'aloclastismo. Inoltre, vanno elencati i normali fenomeni presenti in opere di dimensioni importanti, collocate entro altari, che non subiscono frequentemente

Figura 2 Domenico Maggiotto, *I santi Caterina d'Alessandria, Antonio abate, Girolamo e Giovanni Nepomuceno*. 1760 ca. 200 × 340 cm ca. Fotografia prima dell'intervento di manutenzione

Figura 3 Gaspare Diziani, *La Vergine col Bambino, san Giuseppe, san Giovanni Battista e sant'Antonio da Padova*. 1755 ca. 200 × 340 cm ca. Fotografia prima dell'intervento di manutenzione

manutenzione: la presenza di depositi sul retro, sul supporto ligneo e tra tela e telaio, la formazione di attacchi biologici sul telaio (tarlatura) e sui supporti tessili (muffe) e la presenza di sporco di deposizione sulla superficie della vernice. Per quanto riguarda l'aspetto strutturale dei restanti dipinti, le foderature risultavano ancora adeguate alla propria funzione, erano ben adese agli originali e mantenevano una sufficiente planarità alle opere. Non erano presenti sollevamenti ed evidenti distacchi di materiale pittorico originale. Il dipinto di Giambattista Tiepolo, *La comunione di santa Lucia*, fra tutti era quello in migliore stato di conservazione, forse perché più recentemente restaurato. La condizione delle murature entro gli altari appariva diversificata: le pareti dei due altari sulla sinistra della chiesa erano provviste di un tavolato, sull'altare del Maggiotto (primo a sinistra) il tavolato copriva l'intera parete, mentre sul secondo altare (Diziani), il tavolato era parziale. Sulla parete destra invece non vi era alcun tavolato, ma sulla parete dell'*Altare della Nascita della Vergine* (secondo altare) erano presenti dei pannelli in polistirolo. Le murature presentavano vistose efflorescenze di sale, soprattutto nella parete destra, e malte (forse anche di natura cementizia) decoese

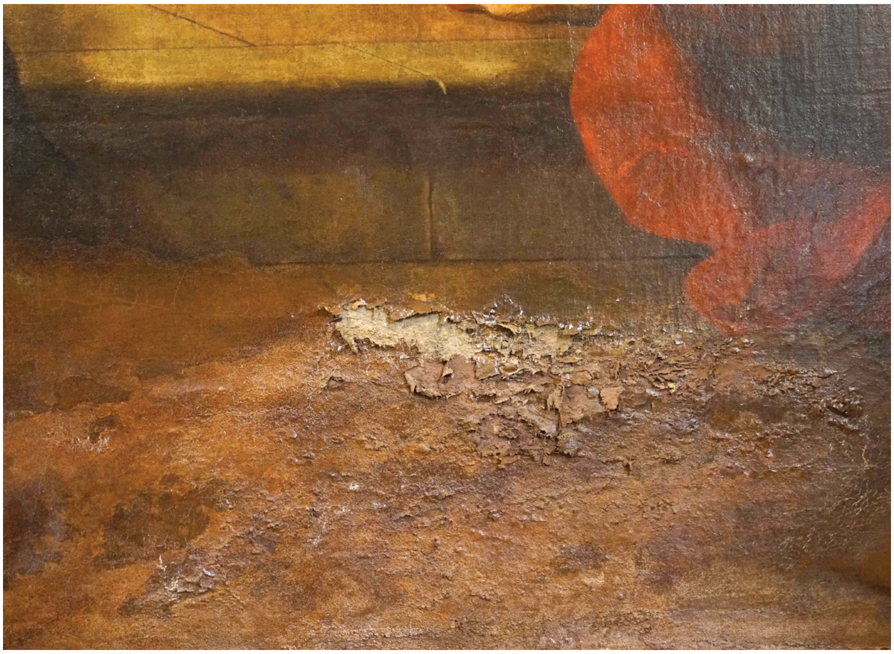


Figura 4
Particolare prima dell'intervento della zona inferiore del dipinto di Domenico Maggiotto, *I santi Caterina d'Alessandria, Antonio abate, Girolamo e Giovanni Nepomuceno*. Forte degrado con fenomeni di distacco e marcescenza dei materiali

e disgregate. Già prima dello smontaggio delle opere erano visibili ai piedi delle opere, nelle nicchie, accumuli di detriti provenienti dalle pareti. L'intervento sulle opere è consistito in una approfondita manutenzione.

Intervento di manutenzione con carattere di urgenza

I dipinti sono stati estratti dagli altari e collocati nella cappella a sinistra del presbiterio, intitolata all'Angelo custode, dove è stato allestito un cantiere laboratorio per farle asciugare, eliminare le infestazioni presenti e procedere alla manutenzione vera propria. I due dipinti che presentavano peggiori condizioni conservative, quello di Domenico Maggiotto e di Contarini hanno subito un intervento più approfondito rispetto agli altri. Su ciascun dipinto è stata eseguita l'aspirazione del retro, con aspirapolvere con filtri HEPA per rimuovere, oltre al deposito superficiale, anche eventuali infestazioni microbiotiche. Al termine della spolveratura il retro dei supporti tessili è stato trattato con biocida in *white spirit* (Biotin R) applicato a pennello sul retro. Anche i telai, dopo la spolveratura sono stati trattati con biocida (Preventol al 5% in acqua demineralizzata). In seguito, i telai sono stati trattati anche con antitarlo a base di permetrina Perxil 10. Sul fronte sono stati asportati a secco i depositi non coerenti mediante micro-aspirazione e in seguito con l'utilizzo di soluzioni acquose sono stati rimossi quelli inglobati nelle vernici. Per individuare la soluzione più idonea per la pulitura acquosa di ogni dipinto è stato misurato il valore di pH superficiale in cinque punti, corrispondenti a campiture diverse, per ogni opera traendone in seguito il valore medio. In base alle misurazioni effettuate, con cui è stato rilevato un valore di pH superficiale debolmente acido su tutti i dipinti, sono state testate le soluzioni tampone a pH 5 e 5,5, in modo che il valore del pH della soluzione fosse sempre leggermente inferiore al valore medio delle superfici pittoriche, potendo così operare asportando solamente lo sporco superficiale senza intaccare le vernici protettive presenti. Parallelamente sono state eseguite analisi non invasive delle superfici pittoriche tramite microscopio digitale e osservazione delle opere sia con luce visibile che con fonte di radiazione ultravioletta. Nel caso del dipinto di Maggiotto, *I santi Caterina d'Alessandria, Antonio abate, Girolamo e Giovanni Nepomuceno*, come accennato, era presente una deformazione localizzata del supporto tessile. La planarità del dipinto è stata recuperata lasciando la zona sottopeso. Nell'area inferiore era inoltre visibile una zona interessata da marcescenze della tela di foderatura impiegata in occasione di un intervento passato. Nella parte corrispondente sul fronte, interessata da stuccatura relativa al precedente intervento, erano visibili importanti casi di sollevamenti di tale stuccatura che risultava ormai irrecuperabile. Si è reso necessario procedere con la sua demolizione e con la sostituzione con una nuova stuccatura, per poi riproporre l'integrazione di tipo neutro, adottata nel precedente restauro. Le porzioni del supporto tessile di foderatura deteriorate sono state rimosse dal retro

Figura 5 Domenico Maggiotto, *I santi Caterina d'Alessandria, Antonio abate, Girolamo e Giovanni Nepomuceno*. 1760 ca. 200 × 340 cm ca. Protezione del retro realizzato in policarbonato alveolare

Figura 6 Gaspare Diziani, *La Vergine col Bambino, san Giuseppe, san Giovanni Battista e sant'Antonio da Padova*. 1755 ca. 200 × 340 cm ca. Protezione del retro realizzato con tessuto non tessuto Riwega, USB MICRO

e sostituite con un inserto tessile realizzato con tela affine (patta), incollata con colla di pasta. La scelta di materiali organici, in questo caso, se da un lato poteva risultare non ottimale rispetto alle condizioni climatiche ambientali, si è resa necessaria nell'ottica manutentiva dell'intervento e per potersi inserire in modo più compatibile con i materiali sia originali che di restauro già presenti. Dopo aver ripristinato la foderatura, questa è stata tensionata e ancorata al telaio sul bordo di chiodatura mediante graffette inox. La tela originale è stata incollata alla fodera sul bordo di chiodatura utilizzando la resina termoplastica BEVA o.f. film riattivato a caldo con l'utilizzo di termocauterio. Terminato l'intervento sul retro, sul fronte, le zone lacunose sono state stuccate, imitando la rugosità superficiale dell'originale, con stucco a gesso e colla, intonato con coloranti universali. Le zone stuccate sono state ritoccate realizzando una base cromatica a tempera, poi verniciata a pennello con resina ureo-aldeidica Laropal A81 e intonate con colori a vernice riproponendo il neutro a imitazione di quello presente. La verniciatura finale è stata effettuata con la resina alifatica Regalrez 1094. Anche nel caso del dipinto del Contarini sono stati osservati distacchi della tela originale dalla fodera, localizzati nella porzione inferiore del dipinto, in particolare nell'angolo inferiore sinistro dove era presente una zona della fodera marcescente. Questa è stata rimossa e sostituita con un inserto in tela affine (patta), fatta aderire al retro della tela con la colla di pasta utilizzata anche per il Maggiotto e stirata con ferro da stiro. Successivamente si è proceduto come per il Maggiotto con la stuccatura della zona, la realizzazione di una base cromatica con colori a tempera e la verniciatura a pennello con resina ureo-aldeidica Laropal A81, l'integrazione con colori a vernice e la verniciatura finale dell'opera con resina alifatica Regalrez 1094. L'utilizzo delle medesime metodiche di intervento sui due dipinti consentirà in futuro di poter effettuare dei confronti e indirettamente trarre alcune considerazioni sull'efficacia dei due differenti *backing boarding* proposti.

Figura 7 Interno della basilica di Santa Maria Assunta a Torcello, tavole di epistilio di Zanino di Pietro

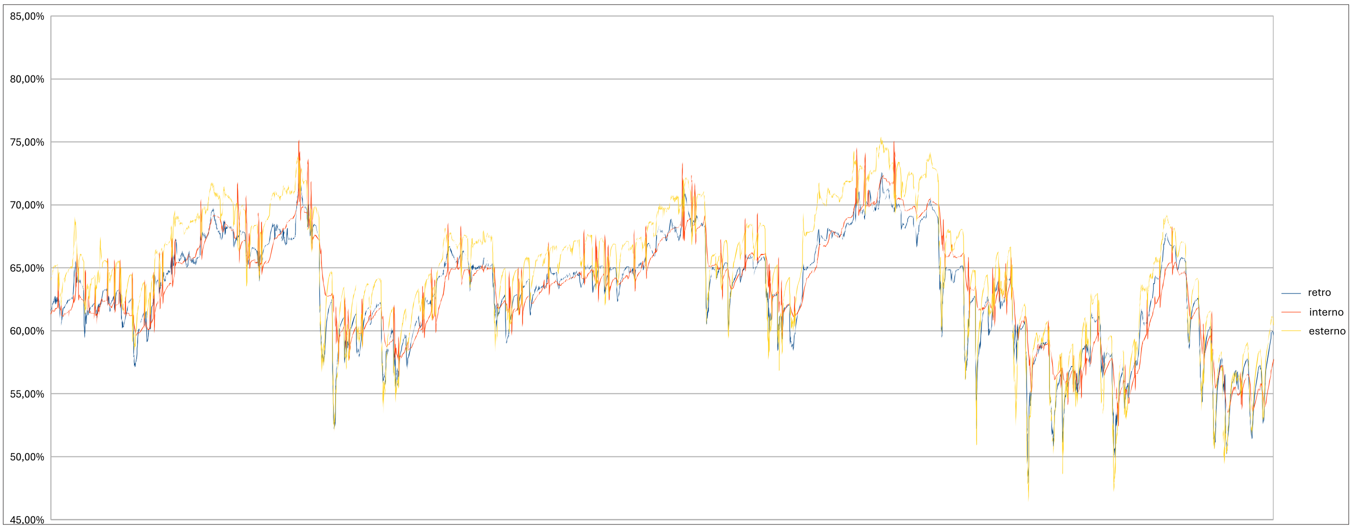
Protezione del retro dei dipinti e monitoraggio dei parametri ambientali

Sul retro di tutti i dipinti, è stata applicata una tamponatura (*backing boarding*) per rallentare lo scambio di umidità tra l'opera e la muratura retrostante, per proteggerli dalla deposizione di sporco, anche biologicamente attivo, e di materiali provenienti dalle murature, e per ridurre l'effetto vela nelle movimentazioni. Nel caso del dipinto del Maggiotto, caratterizzato dalle condizioni conservative prima dell'intervento più severe, è stata applicata, direttamente a contatto del telaio, una lastra di policarbonato alveolare, sigillata al telaio con una guarnizione di neoprene di 3 cm di larghezza, e fissata mediante avvitatura con viti e rondelle inox **[fig. 5]**. Studi internazionali hanno chiarito l'efficacia di lastre di policarbonato per creare una camera climatica dietro il dipinto, grazie alla sua non permeabilità all'umidità. Per tutti gli altri dipinti, tra cui il dipinto di Diziani, invece, è stata utilizzata la membrana non tessuta con permeabilità unidirezionale, Riwega, tipo USB (colore nocciola), posizionata con faccia traspirante rivolta verso il dipinto e ancorata sui bordi di chiodatura del telaio con graffette inox **[fig. 6]**. Per monitorare le condizioni di conservazione delle opere e l'efficacia dei due sistemi di tamponatura del retro, sui dipinti di Maggiotto e di Diziani sono stati inseriti tre datalogger, uno all'esterno della tamponatura sul fronte, uno all'interno della camera costituita dallo spessore del telaio tra il retro dell'opera e la membrana (Policarbonato o non tessuto) e uno sul retro del dipinto, all'esterno della tamponatura, ma in prossimità del datalogger interno alla camera creata dalla tamponatura. Si è deciso di collocare il datalogger su questi due dipinti perché collocati nei due altari sul lato sinistro della chiesa dei Santi Apostoli, unico muro dell'edificio che si presenta addossato a un altro corpo di fabbrica e che si è rivelato essere più umido degli altri. Il telaio ligneo di ogni dipinto è stato protetto mediante inceratura, in modo da ridurre ulteriormente l'assorbimento di umidità da parte del legno, soprattutto laddove non coperto dal pannello di policarbonato alveolare. A corredo dell'intervento

Figura 8
Retro della tavola raffigurante San Giovanni (tavola nr. 8), 114 × 74 cm. Nuovo sistema di contenimento dei supporti lignei e protezione del retro delle tavole di epistilio a Torcello realizzato con pannello in plexiglass trasparente

sulle opere si è provveduto a intervenire sulle murature contro cui i dipinti sarebbero tornati in aderenza: sono state rimosse le efflorescenze saline di maggiore importanza (fioriture e croste) e le parti degradate pericolanti per l'azione del sale e i depositi non coerenti. Al fine di comprendere meglio l'effettiva efficacia dei sistemi di protezione del retro dei dipinti, la campagna di raccolta dei dati ambientali è stata realizzata per un periodo di poco meno di un anno, in modo da poter ottenere dei dati effettivamente significativi. Una volta raccolti i dati, sono stati messi a confronto le variazioni di U.R. ambientale rilevate all'interno della chiesa dai due datalogger posti all'esterno dei due dipinti posizionati sulla parete sinistra. Le informazioni ottenute sono pressoché sovrapponibili, con minime variazioni. La coincidenza rilevata fa sì che così si possa confermare la validità del modello e del metodo anche per gli altri dati da mettere in relazione. In un secondo grafico sono stati paragonati i dati dell'U.R. registrati nell'intercapedine tra *backing boarding* e parete muraria. Dall'osservazione del grafico si è notato come l'andamento fosse perlopiù parallelo. Il dato più rilevante da segnalare è che i tassi di umidità relativa registrati dietro il dipinto di Maggiotto siano risultati sempre più elevati rispetto a quelli relativi al dipinto di Diziani. Nel caso del Maggiotto si è evidenziata una prevalenza di valori compresa tra il 65% e 82% ca., mentre nel Diziani con una prevalenza di valori compresi tra il 57% e il 72%. Si conferma quindi come le condizioni di umidità relativa a cui il dipinto del Maggiotto è stato esposto siano più severe rispetto a quelle del Diziani, situazione che ha portato come si è visto a una peggiore situazione conservativa. Al fine di comprendere l'efficacia dei due sistemi di *backing boarding* proposti si sono messi a confronto i dati rilevati all'interno dell'intercapedine costituita dalla membrana o dal pannello rigido in policarbonato alveolare e il verso dei due dipinti. Dall'osservazione dei dati è stato possibile riscontrare un andamento parallelo, ma il *range* dei valori registrati per il dipinto di Maggiotto indicano dei valori compresi tra il 60% e dei picchi massimi intorno al 67-68%; mentre nel Diziani i valori vanno da un minimo intorno al 55% a dei picchi massimi spesso tra il 70% e 75%.

In base a quest'osservazione si può dedurre che il *backing boarding* realizzato con il pannello rigido, più isolante rispetto alla membrana traspirante, abbia effettivamente ridotto il livello di U.R. a cui il dipinto è esposto, riducendo l'ampiezza dei picchi e in modo minore la frequenza. Infine, sono stati messi a confronto tutti e tre gli andamenti delle variazioni di U.R. separatamente per i due dipinti **[graff. 1-2]**. Per quanto riguarda il dipinto di Diziani i valori sono più prossimi, e la curva dei valori interni si pone comunque come una linea mediana, con picchi meno accentuati. Mentre per il Maggiotto vi è una più netta separazione tra i dati ambientali esterni al *backing boarding* e i dati interni a quest'ultimo.



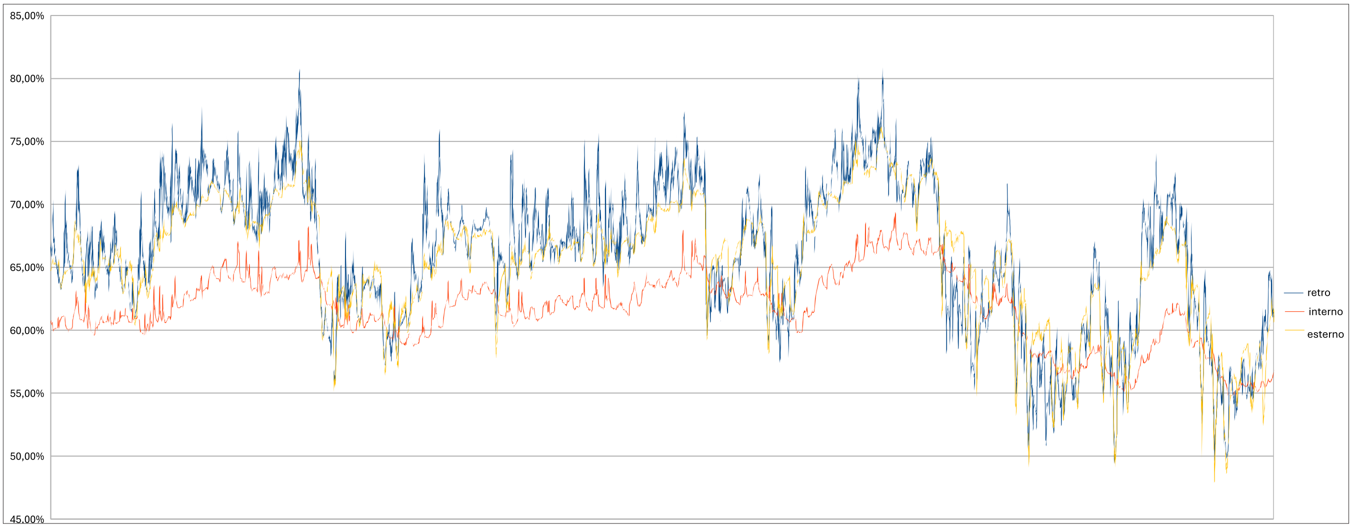


Grafico 1 Grafico dei tre valori di U.R. dal 16 dicembre 2021 al 24 marzo 2022. Dati registrati relativi al dipinto di Gaspare Diziani, *La Vergine col Bambino, san Giuseppe, san Giovanni Battista e sant'Antonio da Padova*. 1755 ca. 200 × 340 cm ca. Protezione del retro realizzato con tessuto non tessuto Riwega, USB MICRO

Grafico 2 Grafico dei tre valori di U.R, dal 16 dicembre 2021 al 24 marzo 2022. Dati registrati relativi al dipinto di Domenico Maggiotto, *I santi Caterina d'Alessandria, Antonio abate, Girolamo e Giovanni Nepomuceno*. Protezione del retro realizzato con pannello in policarbonato alveolare

Mettendo in confronto i dati interni al *backing boarding* dei due dipinti invece non è facile trarre delle conclusioni univoche, le curve in alcuni momenti sembrano portare ad andamenti opposti, probabilmente dovuti al fatto che essendo uno un sistema traspirante porta a un rallentamento degli scambi, ma che comunque avviene, mentre nel sistema maggiormente isolante avviene un adeguamento dei parametri interni con quelli esterni, ma molto più lentamente e in alcuni casi si può creare la situazione in cui i valori all'interno dell'intercapedine tra verso del dipinto e pannello protettivo siano più alti di quelli al di fuori del pannello protettivo. In entrambi i casi il sistema di tamponatura ha dato dei risultati positivi limitando i picchi di U.R. e temperatura all'interno dell'intercapedine venutasi a creare tra il verso del dipinto e la membrana traspirante o il pannello rigido. Per quanto riguarda la frequenza dei picchi si è rilevata una riduzione. Essendo le opere protette sul retro ed esposte al clima della chiesa sul davanti, non si è ottenuta una totale stabilizzazione delle fluttuazioni climatiche, come nel caso dell'inserimento dell'opera in un ambiente perfettamente isolato (teca o *clima frame*), ma una riduzione del range di variazione dei tassi di U.R. e un rallentamento dei cicli di variazione, quindi una mitigazione dei fattori di degrado.

Normalmente i parametri ideali per quanto riguarda l'umidità relativa la conservazione dei dipinti su tela sono compresi tra il 45% e il 55% e la temperatura tra i 19°C e i 24°C. Le condizioni climatiche per la prevenzione degli attacchi biologici sono tra i 40% e i 55%, con variazioni giornaliere del 6%, per la temperatura i valori sono compresi tra i 19°C e i 24°C con

variazioni giornaliere di 1,5°C. Come parametri estremi si può considerare una tolleranza del più o meno 10% rispetto ai parametri ideali dell'U.R., quindi su valori maggiori di 55%-65%. Per quanto riguarda la temperatura si considerano a rischio parametri superiori ai 24°C.

Da notare è che spesso i valori ambientali registrati nell'arco di tutto il tempo della monitorizzazione sono risultati maggiori di quelli che normalmente andiamo a indicare come estremi per le condizioni conservative. Si sono registrati come valori ambientali anche temperature elevate superiori ai 28°C con un'U.R. superiore al 75%, quindi valori molto superiori a quelli considerati critici, evidenziando un altissimo rischio di attacchi biologici e danni fisico-chimici dei materiali costituenti le opere e dei materiali di restauro.

3 Intervento di restauro sulle tavole di epistilio di Zanino di Pietro a Torcello

Le opere sono realizzate su supporti lignei composti di un'unica asse in legno di pioppo. le dimensioni approssimativamente sono intorno a 114 × 74 cm. Le assi sono disposte con la fibratura in verticale.

L'insieme delle opere, che occupa la campata tra due colonne della navata della chiesa, ha un'ampiezza totale di circa 10 m **[fig. 7]**.

Le opere sono giunte a noi pesantemente segnate dal degrado causato dalla scelta dei materiali costitutivi, di scarsa qualità, da difetti esecutivi e dal clima non salubre del luogo di conservazione che mettendo alla prova le opere ha causato i fenomeni di degrado antichi, che sono ancora riconoscibili, e ha portato agli interventi di restauro eseguiti in passato che hanno modificato le opere come le vediamo oggi.

La scelta del legno è scadente: solo in pochi casi è stato possibile rilevare il taglio anatomico delle assi, a causa del profondo degrado da insetti xilofagi delle testate.

A causa delle ampie dimensioni delle assi l'andamento della fibratura ha spesso una direzione diagonale rispetto al profilo dei supporti, sono inoltre presenti deviazioni della fibratura, nodi di grandi dimensioni, spesso ad andamento diagonale.

Il sistema di traversatura di contenimento presente sul retro delle opere non era originale, ed era il frutto dell'intervento che ha anche assottigliato i supporti. Intervento avvenuto nel 1889.

La preparazione è a base gessosa, le analisi hanno evidenziato la presenza solo di solfato di calcio biidrato (gesso di Bologna, da doratori), ed è costituita da due strati: quello inferiore (a contatto col supporto) è composto da particelle di gesso più grossolane, mentre in quello superiore la granulometria delle particelle è più fine. L'alternanza di questi due strati è quindi in linea con la sequenza di gesso grosso e gesso sottile descritta da Cennino Cennini nel suo *Libro dell'arte* (2003) come caratteristica tipica dei dipinti su tavola fino al Trecento nell'Italia centrale. Nelle microsezioni sono visibili delle cavità, dovute a bolle d'aria rimaste intrappolate nell'impasto gessoso al momento del mescolamento con la colla, particolarità rara nelle tavole del Trecento-primo Quattrocento, indizio di una lavorazione non particolarmente accurata.

La doratura è abbondantemente presente, come di consueto in opere tardogotiche, con le due tecniche di doratura: a guazzo e a missione.

La pellicola pittorica è stata eseguita a tempera, le analisi hanno evidenziato come il legante della pittura sia il rosso d'uovo. La tavolozza riscontrata è quella tipica della pittura veneta della fine del Trecento e dei primi del Quattrocento, ed è composta di ocre gialle e rosse, cinabro, terra verde, nero d'ossa e biacca.

La campagna diagnostica ha portato alla luce la presenza di sottili strati finali a base di albumina (bianco d'uovo), che risultano quasi sicuramente originali. Anche nel *Libro dell'arte* di Cennini (2003) viene previsto l'utilizzo del bianco d'uovo come sostituto provvisorio o come strato preparatorio per vernici a base di resine vegetali.

Nell'analisi dei fenomeni di degrado antichi e dei relativi interventi precedenti è opportuno segnalare, anche alla finalità di questo contributo, il ruolo dei supporti lignei presenti che costituiscono l'opera e di come essi si siano rivelati la maggior fonte di degrado che ha caratterizzato lo stato conservativo degli strati preparatori e policromi. Non va trascurato come le condizioni conservative dei dipinti di Zanino e la storia degli interventi che essi hanno subito vadano poste in stretta correlazione con le vicende che l'epistilio dell'iconostasi, inteso come struttura pittorico architettonica decorativa unitaria, ha subito dal momento che esso sembra essere stato oggetto dapprima di una rilettura dovuta a un cambiamento di gusto e poi a una modifica profonda della quale le stesse condizioni delle opere devono essere state concausa. Il maggiore intervento che l'epistilio ha subito è il suo smembramento che ha portato al

conclusivo disassemblaggio dei dipinti originali che da elementi centrali della raffigurazione della struttura unitaria di epistilio sono stati resi delle individualità a sé stanti, per poi venire ricomposti in una soluzione allusiva di quella originale, che è l'assetto che si può constatare da circa un secolo nella Basilica. All'assottigliamento delle tavole nell'intervento della fine dell'Ottocento, deve aver fatto seguito l'appianamento delle opere, probabilmente imbarcate in vario modo, che deve essere stato ottenuto mediante inumidimento dei retro e costrizione alla planarità dei supporti tra due coppie di morali forzati contro i dipinti con strettoi. Per fermare la planarità ottenuta erano state applicate per ciascun dipinto due ampie traverse a sezione a T che scorrono entro gattelli. La teoria che ispirava l'intervento, quella secondo cui la riduzione della massa del legno dei supporti ne avrebbe ridotto la forza e il dinamismo a deformarsi e, quindi, la capacità deteriogena sugli strati preparatorio-pittorici, era propria del restauro ottocentesco di matrice positivista, ed è oramai stata ampiamente confermata come erronea, in quanto sia la tecnologia del legno che le ricerche applicate al restauro dei supporti lignei, hanno confermato che operando la riduzione dello spessore dei supporti si ottiene l'effetto contrario rispetto alla stabilizzazione desiderata, dal momento che la riduzione della massa legnosa riduce l'inerzia dei pannelli, aumentando la velocità di adeguamento dei gradienti di umidità di tale massa legnosa ai valori di umidità dell'ambiente circostante, che, invece, con uno spessore maggiore sarebbe più lento e graduale.

Inoltre, la sostituzione delle traverse originali con traverse scorrevoli, che in tale visione avrebbe potuto permettere la dilatazione laterale dei supporti, contrastandone l'imbarcamento, non ha posto fine ai fenomeni di distacco della preparazione gessosa dal supporto. Le nuove traverse, infatti, mantenendo la forzata planarità dei supporti hanno provocato il restringimento della faccia anteriore, generando delle tensioni che si sono scaricate all'interfaccia tra supporto e strati preparatori e che sono evolute in distacchi e cadute della preparazione e, conseguentemente, di colore.

L'intervento descritto è stato il tentativo di sanare i pesanti fenomeni di distacco della preparazione dal supporto che già in antico dovevano aver afflitto le tavole.

Dalla ricerca d'archivio è emerso che nel 1913 il restauratore Luigi Boccolari era stato incaricato di effettuare un nuovo progetto di restauro delle tavole.[2] In tale progetto si paventava la necessità di eseguire il lavoro presso il laboratorio del restauratore; non sono stati rinvenuti ulteriori documenti a conferma che l'intervento sia avvenuto, ma tale dato evidenzia come l'intervento della fine dell'Ottocento non fosse stato risolutivo e che anzi l'assottigliamento delle tavole possa aver aggravato la stabilità dei supporti con ulteriori ripercussioni sugli strati pittorici delle tavole.

Per quanto concerne gli strati preparatorio-pittorici, si ribadisce come è molto probabile che già in antico essi dovessero essere stati affetti da lacune che hanno interessato sia la loro totalità che la sola pellicola pittorica.

Tale degrado può essere imputato, con ampissima probabilità, alle sollecitazioni provenienti dal tavolato integro, che si segnala per la pessima qualità del legno, nell'interazione con l'originale sistema di traversatura, con inchiodatura, che non deve essere stato in grado di assorbire e attenuare le deformazioni dei supporti, che dovevano essere piuttosto rilevanti, considerata l'ampiezza delle assi e la loro pessima scelta.

Dopo l'intervento di assottigliamento e applicazione di nuove traverse scorrevoli si sono venute a creare nuove dinamiche deteriogene a carico dello strato preparatorio e pittorico.

Su tale contesto di scarsa stabilità degli strati preparatorio-pittorici è sicuramente andato a influire il clima della chiesa, caratterizzato da una costante alta umidità ambientale e in parallelo, da una sensibile alternanza di variazione tra giorno e notte, che hanno agito sia a carico del legno dei supporti che sui materiali di preparazione e pittura, innescando cicli di rigonfiamento e ritiro che hanno provocato ritiri e formazioni di tensioni interne e rigonfiamenti causa di perdita di coesione interna e adesione tra gli strati al supporto e tra policromia e preparazione.

Altri danni a carico della pellicola pittorica, in particolare di alcune cromie particolarmente sensibili alle sostanze polari, sembra che siano avvenuti durante il restauro del 1889, durante la fase di rimozione della velinatura protettiva attuata come intervento propedeutico all'assottigliamento dello spessore delle tavole lignee.

2 Archivio Palazzo Ducale documento 15.5.913 A 8 Torcello 969, Venezia, 14 maggio 1913.

Nel 1997 le tavole di epistilio sono state oggetto di un intervento di manutenzione, l'ultimo intervento di cui si abbia notizia. A questo momento è riconducibile l'intervento di protezione del perimetro delle tavole con nastro di teflon (del tipo utilizzato per la sigillatura delle tubazioni). La sua presenza è stata riscontrata solo nella tavola estrema a sinistra e non sembra essere stato ispirato da una effettiva conoscenza delle dinamiche di protezione dei supporti dalle interazioni ambientali.

Il rimontaggio delle cornici mediante linguette metalliche in ottone inchiodate per collegare i pennacchi delle cornici alla fascia superiore della cornice e le colonnine tortili a tali pennacchi è stato effettuato per liberare i dipinti da tali elementi che in precedenza erano avvitati ai supporti e costituivano ulteriori elementi di vincolo e si è rivelato un accorgimento efficace e di grande accortezza progettuale.

Le opere nel loro insieme, anche se ciascuna in un modo e con intensità differente, erano affette da fenomeni di distacco degli strati preparatorio-pittorici dai supporti lignei, originati proprio dal comportamento di questi ultimi, e da fenomeni di distacco della policromia dalla preparazione causati, probabilmente da difetti nella tecnica esecutiva, portati all'estremo dalle variazioni microclimatiche.

Al momento dell'inizio dell'intervento, la preparazione presentava difetti di coesione, si presentava povera di legante ed estremamente friabile. Questa condizione può essere stata generata da un iniziale non corretto rapporto tra legante e inerte nella preparazione, fenomeno presente anche in altri autori della scuola veneta del Quattrocento (Bellini, ecc.), o può essere dovuto a un lento processo di degrado a carico della colla animale, legante della preparazione, prodotto dall'eccessiva umidità ambientale.

In concomitanza di tale condizione di scarsa coesione del substrato su cui giace il colore, a provocare i sollevamenti e le deformazioni a scodella deve aver contribuito anche l'originale strato di chiara d'uovo, applicata con funzione di saturazione delle differenti campiture, come pre-verniciatura. Nell'assorbimento e desorbimento di umidità si devono essere verificati, in tale strato, fenomeni di rigonfiamento e ritiro che devono aver generato una dinamica di allentamento e aumento di tensioni che hanno creato un effetto di 'strappo' sulla pittura, che si è ipotizzato fosse già precariamente adesa alla preparazione.

In tale condizione è ipotizzabile che lo strato di imprimitura a base di colla animale, in presenza della debole preparazione, abbia accentuato tale fenomeno di 'strappo' piuttosto che rinsaldare l'unione pittura-preparazione, in quanto soggetta alla medesima dinamica di rigonfiamento e ritiro, con aumento delle tensioni, descritta per lo strato di chiara d'uovo, ma con una magnitudo assai maggiore.

Il montaggio dei dipinti alla struttura lignea dell'iconostasi prevedeva che i dipinti venissero premuti tra i regoli sagomati a L solidali con la struttura dell'epistilio e le fasce intagliate delle cornici, avvitate dal davanti. Tale sistema si poneva come ulteriore momento di vincolo e irrigidimento dei supporti lignei che risultavano forzati ad assumere una planarità che generando tensioni avrebbero potuto provocare distacchi e sollevamenti della preparazione e del colore.

Intervento di restauro svolto

L'intervento di restauro che è stato eseguito sulle tredici tavole, ha avuto inizio nel 2018 ponendosi come obbiettivi, da un lato, il risanamento dei difetti strutturali delle opere, per poter scongiurare ulteriori perdite della materia pittorica originale, dall'altro, la rimozione di quegli elementi estranei alla pittura, come vernici alterate, ritocchi non più idonei o stuccature di lacune ricostruibili, che costituivano un intralcio alla lettura delle opere e alla percezione dei loro valori pittorici.

Nell'ottica conservativa delle tavole è stato necessario, tenere in particolare considerazione l'ambiente in cui queste dovevano essere ricollocate. Non potendo agire sui parametri di temperatura e umidità relativa ambientali, si è reso necessario attuare oltre che una ponderata valutazione dei materiali utilizzabili nelle diverse fasi operative, un importante intervento strutturale e attuare una strategia di protezione del retro delle tavole e una modifica del sistema di rimontaggio.

Per quanto riguarda le condizioni climatiche ambientali, per le opere policrome su supporto ligneo i parametri che vengono considerati estremi e quindi critici, sono individuati quando registrano variazioni nell'umidità relativa all'esterno dell'intervallo tra il 45% e il

65%, mentre per la temperatura le variazioni critiche sono quelle sensibilmente superiore ai 24°C o inferiore ai 19°C.

Il parametro più rilevante ai fini del degrado è l'umidità relativa, le basse temperature di per sé non risultano particolarmente nocive per le opere a differenza delle elevate temperature. Ciò che è maggiormente pericoloso per la conservazione delle opere su tavola, sono le repentine variazioni o il ripetersi di cicli di variazioni.

I materiali costituenti i beni artistici possono anche adattarsi a condizioni microclimatiche diverse da quelle ideali, andando ad adattarsi a un 'clima storico', ossia condizioni ambientali stabili in cui si trova normalmente l'opera. L'adattamento al clima di conservazione (nuovi parametri di U.R. e temperatura) deve avvenire gradualmente. Variazioni brusche anche per portare il microclima a condizioni ideali per la conservazione risultano nocive.

Alla luce di queste considerazioni, nel corso dell'intervento sulle opere, condotto in laboratorio, è stato eseguito il monitoraggio climatico dell'ambiente della chiesa dove le opere dovevano essere ricollocate, utile per comprendere le dinamiche dell'ambiente di conservazione e poter individuare le migliori strategie conservative per garantire il minor stress climatico possibile alle opere nello spostamento dal laboratorio alla chiesa, considerato che variazioni nei gradienti di umidità e temperatura avrebbero potuto generare nuove tensioni nei dipinti e produrre nuovi effetti deteriogeni.

Nuovo sistema di contenimento delle tavole

Alla luce delle caratteristiche dell'opera e al suo reinserimento all'interno della basilica di Torcello, risulta utile soffermarsi su alcuni passaggi dell'intervento eseguito.

Concluso il risanamento dei supporti, si è proceduto alla progettazione e all'applicazione di un nuovo sistema di controllo delle deformazioni sul retro delle tavole costituito da un telaio perimetrale con una traversa rompi tratta realizzato sulla scorta dell'esperienza del settore restauro dei supporti lignei dell'Opificio delle Pietre Dure **[fig. 8]**. Tali strutture hanno lo scopo di contenere i movimenti di deviazione dal piano (imbarcamento) del supporto senza bloccare quelli laterali (rigonfiamento e contrazione), garantendo un contenimento e non un impedimento ai movimenti del supporto, perché è in tale condizione che si verrebbero a creare le tensioni che porterebbero alla formazione di fenomeni di degrado a carico del supporto ligneo stesso o a carico degli strati a esso sovrapposti (preparazione e pellicola pittorica).

Sistema di protezione del retro delle tavole

Sul retro dei telai è stato applicato un sistema di protezione dalle interazioni con l'ambiente di conservazione (*backing boarding*). Il sistema di tamponatura del retro delle tavole è costituito da un pannello in plexiglass posto a chiudere le luci dei telai e i fori per gli alloggiamenti dei meccanismi di ancoraggio e contenimento delle deformazioni dei tavolati. Tale sistema permette di creare una protezione per il retro contro lo sporco di deposizione e, soprattutto, contro le variazioni igrometriche, in modo tale da rallentare l'effetto delle variazioni climatiche sul retro dei supporti e quindi di aumentare l'inerzia e la stabilità delle singole tavole, riducendo i movimenti dei supporti lignei.

In questo caso è stato possibile applicare dei pannelli in plexiglass trasparente, privilegiando un migliore aspetto estetico rispetto a quello che si sarebbe ottenuto con l'utilizzo di pannelli in policarbonato alveolare. I pannelli in plexiglass risultano molto più pesanti rispetto ai pannelli in policarbonato alveolare, ma in questo caso è stato possibile optare per il loro utilizzo viste le dimensioni non eccessive delle tavole.

Per verificare l'efficacia di diversi sistemi di tamponamento e quindi scegliere quello più idoneo sono stati effettuati dei test prima di procedere. È stato effettuato un confronto fra due metodi di protezione utilizzando dei datalogger USB (EXTECH RHT10 Humidity/Temperature Datalogger) per verificare l'andamento climatico all'interno dei due prototipi di sistema di protezione e nell'ambiente del laboratorio: in un primo esemplare, la tavola con *San Paolo*, la protezione era costituita dalla lastra di plexiglass avvitata al telaio, senza alcuna sigillatura dei bordi; nel secondo prototipo, la tavola con *San Simone*, il sistema di schermatura della lastra di plexiglass è stato completato con la sigillatura dei bordi con pellicola in PVC incollata al legno sulla testa del pannello e sul fronte nel perimetro non dipinto. Dal confronto dei dati registrati si è evidenziata una generale differenza nei valori di umidità relativa tra l'ambiente compartimentato con la protezione del retro e l'ambiente esterno. In particolare, dal

confronto tra le dinamiche rilevate all'interno delle due protezioni, si è potuta rilevare l'efficacia nella stabilizzazione del microclima nel prototipo con la sigillatura dei bordi, applicato sulla tavola con *San Simone*, rispetto a quello senza sigillatura dei bordi, realizzato sulla tavola con *San Paolo*. I dati trasposti in grafici e messi a confronto, indicano come il sistema completo di sigillatura abbia una maggiore stabilità con una significativa riduzione sia dei picchi di U.R. che del tasso di U.R. rispetto a quello ambientale esterno. Inoltre, anche i dati riguardanti la temperatura indicano l'efficacia del sistema in quanto questa rimane stabile, priva di variazioni, scongiurando la formazione di fenomeni di condensa sulle superfici. Si è quindi proceduto ad applicare il sistema di tamponamento completo di sigillatura dei bordi con PVC su tutte le tavole.

Revisione del sistema di assemblaggio delle opere e della cornice e montaggio *in loco*

Per il ricollocamento delle opere in loco è stato ideato un nuovo sistema di ancoraggio che eliminasse ogni possibile vincolo per i dipinti, considerando le possibili variazioni dimensionali in relazione al loro assestamento con l'ambiente.

Il metodo di assemblaggio della cornice ricalca quello riscontrato all'atto dello smontaggio delle opere, ma sono state apportate delle modifiche sostanziali per consentire la più facile rimozione possibile. Come nel precedente assemblaggio, il principio ispiratore di questo muovo metodo di assemblaggio è quello di mantenere le opere le più libere possibile dall'interazione delle cornici.

Monitoraggio dei parametri ambientali

Al fine di verificare le condizioni climatiche dell'ambiente circostante alle opere e poter validare le scelte effettuate per la protezione dei dipinti è stato messo a punto un protocollo di monitoraggio del clima mediante rilevamento con datalogger.

Sono state lanciate tre campagne contemporanee di misurazione della temperatura e dell'umidità relativa, con tre datalogger interrogabili da remoto che hanno interessato il pannello con il *San Giovanni* (nr. 8 della vecchia e nuova disposizione), seppur per un tempo limitato, dovuto alle caratteristiche tecniche dei datalogger utilizzati. Le misurazioni sono state condotte: all'interno dello spessore del telaio, all'interno della camera climatica creata come descritto in precedenza; nell'intercapedine tra il retro del dipinto e il tavolato di epistilio; di fronte al dipinto, sull'architrave.

L'esito delle misurazioni ha confermato l'efficacia della protezione del retro dell'opera. All'interno della protezione, infatti, le variazioni climatiche (soprattutto di U.R.) riscontrate nell'alternanza giorno/notte hanno una ampiezza assai ridotta pari a 1,5-2 punti percentuali rispetto a quelle dei due sensori esterni alla protezione.

Dall'approfondimento della lettura dei grafici dei datalogger inseriti in chiesa dopo la ricollocazione delle opere, è possibile ipotizzare che con la protezione del retro descritta le variazioni di U.R. rilevate (con un valore entro il 2%), possano essere imputate a fenomeni di traspirazione dal fronte dell'opera verso il retro così ben protetto, attraverso il legno e gallerie di tarlo non perfettamente occluse. In tale condizione è possibile descrivere una dinamica per cui la faccia anteriore dell'opera si trova in una condizione di maggiore dilatazione rispetto a quella posteriore, assai protetta, ciò potrebbe essere un fenomeno che va a migliorare le condizioni conservative delle opere, al netto dei fenomeni di allentamento della tenacia dei materiali della preparazione e della pittura correlati all'eccessivo rigonfiamento da assorbimento di umidità, in quanto la faccia anteriore del supporto si troverebbe in una condizione piuttosto dilatata derivante oltre che dalla curvatura imposta ai pannelli, anche da tale asimmetrico assorbimento di umidità ambientale.

4 Conclusione

I dati raccolti nella fase di monitoraggio dei valori di umidità relativa e temperatura in relazione ai diversi sistemi di protezione del retro dei dipinti applicati sulle pale d'altare della chiesa dei Santi Apostoli e delle tavole di epistilio a Torcello consentono di formulare alcune osservazioni dando delle indicazioni non in termini assoluti, ma circoscritte alla casistica trattata lasciando aperta la necessità di implementare e condividere le diverse esperienze su questo tema, soprattutto in relazione alla specificità del territorio lagunare.

Si è cercato di definire e attuare un protocollo di registrazione dei dati al fine di poter mettere a confronto le diverse situazioni, con un approccio rigoroso, che possa essere ripetuto, ma anche ulteriormente affinato.

In generale possiamo segnalare l'efficacia dei sistemi di protezione del retro dei dipinti, entro i limiti di ridurre i picchi, i livelli di U.R. e frequenza dei cicli di variazione, ma è da sottolineare che, in condizioni estreme, non porta a una risoluzione delle criticità conservative che derivano da condizioni ambientali estremamente problematiche.

Diversi valori possono essere indicati come critici per la conservazione delle opere indicando sia i rischi legati ad attacchi microbiologici che i rischi legati all'aspetto fisico-chimico dei materiali costituenti le opere. Nel nostro caso si è visto che non riuscendo ad abbassare i parametri al disotto di quelli critici, non viene scongiurata la possibilità che si sviluppino attacchi biologici e degrado chimico-fisico dei materiali costituenti le opere e dei materiali di restauro. Alla luce di queste considerazioni l'unica strategia conservativa percorribile, non potendo operare indirettamente sugli ambienti conservativi è quella di un maggiore controllo dell'evolversi di situazioni conservative a rischio tramite campagne di monitoraggio e manutenzione programmate e protratte costantemente nel tempo.

Bibliografia

Ballard, W.M. (1995). «How Backings Work: The Effect of Textile Properties on Appearance». *The UKIC Conference, Lining and Backing: The Support of Paintings, Paper and Textiles* (London, 7-8 November 1995). London: UKIC, 14-39.

Cennini, C. (2003). *Il libro dell'arte*. A cura di F. Frezzato. Vicenza: Neri Pozza, 144-9, 178.

Daly Hartin, D. (1993). «Backing Boards for Paintings on Canvas. Notes 10/10». *Canadian Conservation Institute (CCI)*. https://www.canada.ca/en/ conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/backing-boards-paintings.html

Di Pietro, G.; Ligterink, F.J. (1999). «Predictions of the Relative Humidity Response of Backboard Protected Canvas Paintings». *Studies in Conservation*, 44(4), 269-77.

Dixon, T. (2012). «Framing, Glazing, Backing, and Hanging of Paintings on Canvas». Hill Stoner, J.; Rushfield, R. (eds), *Conservation of Easel Paintings*. London: Routledge, 328.

Manoli, F. (2015). *Manuale di gestione e cura delle collezioni museali*. Firenze: Le Monnier Università.

Mecklenburg, M. (1991). *Art in Transit: Studies in the Transport of Paintings = Proceedings of the International Conference on the Packing and Transportation of Paintings* (London, 9-11 September 1991). Washington, D.C.: National Gallery of Art.

Michalski, S. (2004). «Risk Analysis of Backing Boards for Paintings: Damp Climates Vs Cold Climates». *Atti del congresso Minimo intervento conservativo nel restauro dei dipinti. CESMAR7 Secondo congresso internazionale Colore e Conservazione* (Thiene, 29-30 ottobre 2004). Saonara: Il Prato, 21-7.

Sozzani, L. (2011). «Microclimate Vitrines for Panel Paintings: An Update. Facing the Challenges of Panel Paintings Conservation: Trends, Treatments, and Training». *Proceedings from the Symposium Facing the Challenges of Panel Paintings Conservation: Trends, Treatments, and Training Organized by the Getty Conservation Institute*. Los Angeles: Getty Foundation, 57.

Infiltrazioni negli spazi urbani: curare una mostra diffusa a Venezia
In dialogo con Silvia Degan sul caso *Visioni Veneziane*

Irene Ruzzier
Università degli Studi di Ferrara

Abstract
The paper aims to illustrate some of the methodologies that can be used to curate an exhibition spread throughout urban spaces, via the case of *Visioni Veneziane* photography exhibition. By re-reading unpublished research documents, interviewing the curator and taking part in the curatorial activities as an intern, the author outlines the main themes and objectives of the exhibition, takes it as an example of an alternative display typology, highlighting both its positive outcomes and problems, and compares it to other urban curating experiences. The paper describes *Visioni Veneziane* as a stimulating and experimental case of urban curating.

Keywords
Exhibition display. Photography. Urban curating. Public art. Cultural heritage.

Sommario
1 Introduzione. – 2 La mostra *Visioni Veneziane*: temi e obiettivi. – 3 Curare una mostra diffusa: un display alternativo. – 4 Considerazioni conclusive.

1 Introduzione

Il contributo mira a illustrare le metodologie che possono essere utilizzate per curare una mostra diffusa negli spazi urbani, attraverso il caso della mostra fotografica *Visioni Veneziane*, curata nel 2017 a Venezia da Silvia Degan, funzionaria della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

La ricerca è frutto di un'esperienza sul campo, svolta dall'autrice tra giugno e settembre 2017 nell'ambito di un tirocinio curricolare presso la Soprintendenza, dove ha collaborato con Degan alla curatela e organizzazione della mostra. Durante questo periodo, l'autrice ha preso parte alle diverse attività che costituivano il lavoro curatoriale, quali la ricerca e la selezione dei materiali fotografici negli archivi, lo svolgimento di interviste, la scrittura di testi per i pannelli esplicativi e per il catalogo, l'effettuazione di sopralluoghi nei luoghi espositivi e i momenti di negoziazione relativa all'utilizzo degli spazi e ha poi inserito questo tema all'interno delle proprie ricerche dottorali attualmente in corso presso il corso di Dottorato Internazionale in Architettura e Pianificazione Urbana dell'Università di Ferrara. La stesura dell'articolo è stata resa possibile sia dalla consultazione dei materiali di ricerca rimasti inediti, sia dalla disponibilità di Silvia Degan, che ha ripercorso assieme all'autrice l'esperienza della mostra.

Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Venezia 1
e-ISSN 3035-3262 | ISSN 3035-3440
ISBN [ebook] 978-88-6969-896-5
ISBN [print] 978-88-6969-897-2

Submitted 2024-08-29
Published 2024-12-19

© 2024 Ruzzier
CC BY 4.0
DOI 10.30687/978-88-6969-896-5/014

2 La mostra *Visioni Veneziane*: temi e obiettivi

Visioni Veneziane è stata una mostra fotografica diffusa che esponeva in alcune zone specifiche della città fotografie storiche scattate tra la fine dell'Ottocento e gli anni Sessanta del Novecento, che raccontassero una Venezia minore, autentica e viva, in contrasto con la realtà odierna, caratterizzata dall'influsso del turismo di massa. Attraverso la lettura delle immagini del passato e i ricordi della gente comune, la mostra si poneva come spunto di riflessione sia per analizzare la realtà odierna e i cambiamenti avvenuti nel corso degli ultimi decenni nel paesaggio urbano, sia per mettere a fuoco possibili prospettive future per la città (Degan 2018).

Come racconta la curatrice Silvia Degan, l'idea della mostra è nata essa stessa da un ricordo:

> L'idea di una mostra che raccontasse la Venezia di un recente passato è nata dall'intuizione di raccontarla così come spesso viene descritta ai bambini che per la prima volta vi si affacciano, ovvero di una città 'costruita sull'acqua' e da ogni parte percorsa da canali utilizzati come fossero strade. Questa idea, che tra l'altro deriva anche da un lontano ricordo personale legato alla mia infanzia, mi ha portata alla consapevolezza che oggi vediamo una Venezia invece molto diversa che però può conservare e far rivivere il ricordo di com'era attraverso la fotografia.
>
> Ora che vivo Venezia tutti i giorni e con gli occhi di un funzionario della Soprintendenza, mi rendo conto che certe situazioni non si vivono né si vedono più, provando anche una certa nostalgia per i ricordi che avevo nella semplicità di una bambina che vede per la prima volta una realtà così particolare come le chiese costruite sull'acqua. E quindi poi da lì ho riflettuto molto sull'importanza della fotografia per capire come si trasforma la città, l'importanza della fotografia come documento. Si tratta inoltre di uno studio molto importante per il nostro lavoro di funzionari all'interno della Soprintendenza, perché per noi è fondamentale capire come i luoghi si trasformano e qual è il modo più giusto per guidare queste trasformazioni che inevitabilmente ci sono nel paesaggio.
>
> All'epoca di questa mostra avevo il territorio di Cannaregio e, pertanto, era il sestiere su cui si concentravano anche le mie ricerche per quanto riguarda la fotografia cercando di valutarle, al di là del romanticismo e del mio vissuto, in termini meramente professionali come un ottimo strumento per indagare le trasformazioni della città. (Intervista non pubblicata, Silvia Degan, 2024)

La ricerca di queste immagini fotografiche ha portato la curatrice a scoprire quanto fosse diversa la Venezia del passato rispetto alla realtà odierna:

> Queste immagini raccontavano di luoghi e situazioni assolutamente inediti, al di là del paesaggio anche i costumi, i modi in cui la gente era vestita, com'erano i luoghi, le atmosfere, come veniva usata la città, l'acqua, gli spazi pubblici, e grazie ad esse ho sempre avuti grandi stimoli di riflessione, anche per prendere alcune importanti decisioni inerenti il mio lavoro quotidiano. Quando poi ho visto le foto a colori, anche i colori della città, le sue cromie, come vivevano i cittadini le feste popolari, mi sono resa conto che era una città estremamente diversa, che però è una cosa che dobbiamo cogliere. (Intervista non pubblicata, Silvia Degan, 2024)

Le impressioni personali della curatrice sono state poi arricchite dai racconti di alcuni dei fotografi e abitanti, come Gigi Ferrigno, che hanno aiutato la curatrice a comprendere quali fossero le scelte che risiedevano dietro gli scatti, costituendo così un'occasione di approfondimento della conoscenza della città. Spiega Degan:

> in questi anni ho avuto il piacere di incontrare e conoscere alcuni veneziani di Cannaregio, i 'cannareggiotti' appunto, che hanno avuto la fortuna di nascere e crescere nella città lagunare. Ho ascoltato con interesse i loro racconti e le loro esperienze sul modo in cui hanno vissuto la città e le sue tradizioni, su com'era Venezia fino ad alcuni decenni fa, prima che il turismo prendesse il sopravvento su tutto e la maggior parte dei suoi abitanti si trasferisse in terraferma. Dai loro racconti emergono sentimenti contrastanti: da un lato la nostalgia per un passato fatto di colori, di suoni, di odori e per una familiarità tutta veneziana, ancora impressi nella loro memoria, dall'altro la sofferenza per il presente inquietante in una città straniata e la sensazione forte di sentirsi come 'ospiti poco graditi' a casa propria. (Degan 2018)

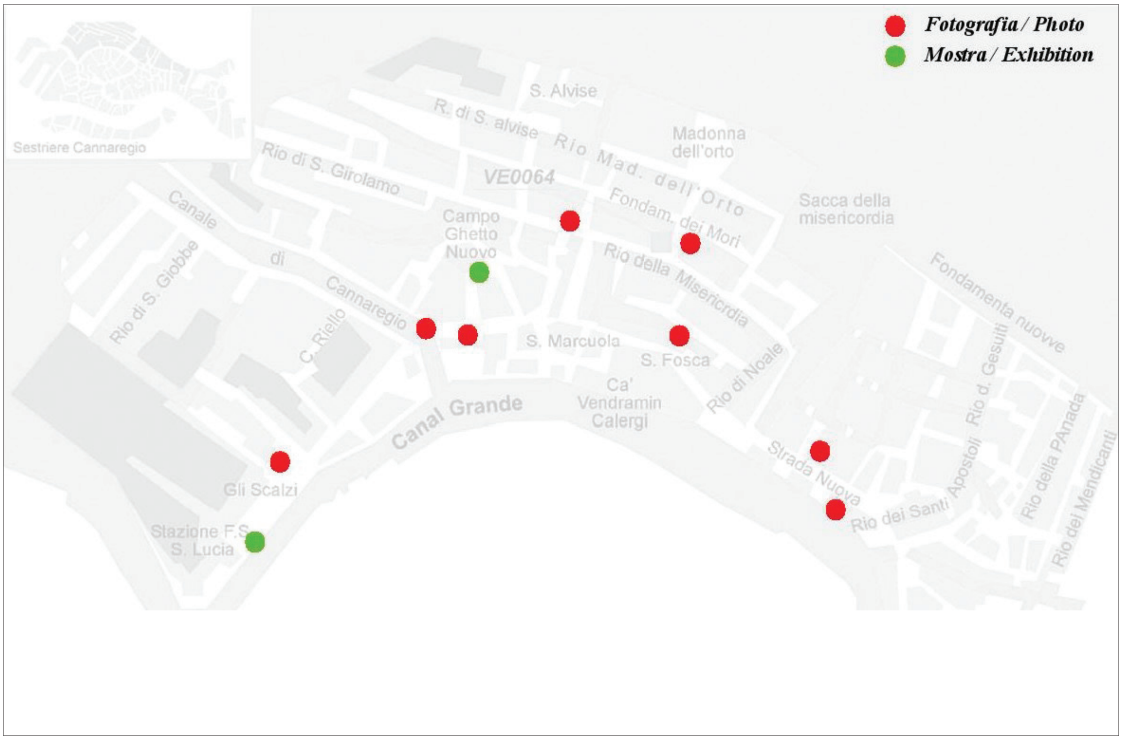


Figura 1 Mappa della mostra. 2017. © Silvia Degan

Gli obiettivi principali della mostra erano quindi da un lato lo studio dello spazio urbano veneziano con fini professionali attraverso l'utilizzo di un metodo sperimentale, dall'altro la condivisione dell'esperienza con il pubblico, pensata per svolgersi in occasione delle Giornate Europee del Patrimonio 2017 nella forma di piccole visite guidate. L'intento era pertanto quello di avvicinare gli utenti a questioni calde legate al paesaggio veneziano, e in particolare al sestiere di Cannaregio: secondo la curatrice la fotografia è stata in questo senso un grande mezzo di facilitazione per il cittadino comune, per il quale determinate tematiche potevano essere poco note o comprensibili, rendendo più agevole la lettura e l'interpretazione dei fenomeni di trasformazione urbana. Molto importante è sottolineare che per la curatrice la conoscenza del passato non doveva trasformarsi nel pretesto per un conservatorismo nostalgico, ma configurarsi come uno strumento di comprensione dei cambiamenti che inevitabilmente sono avvenuti e continuano ad avvenire nel presente, e per delineare un futuro più sostenibile per la città, attualmente sfruttata, consumata e sempre più omologata in favore del turismo di massa. Infatti, la visione che dà il nome alla mostra è proprio quella di un recupero degli elementi identitari della città, e di una loro rigenerazione e reinterpretazione in chiave contemporanea. Degan sottolinea come, oltre ai cittadini, anche altri soggetti coinvolti nell'iniziativa ne abbiano colto il valore e le abbiano dato spazio, ad esempio Grandi Stazioni, la comunità ebraica e molti proprietari di negozi storici veneziani.

Infine, un terzo importante obiettivo sottolineato dalla curatrice era quello di mettere in evidenza il ricco patrimonio di fotografie degli archivi storici veneziani, compreso l'archivio della Soprintendenza.

Figura 2 Allestimento della mostra nella vetrina di un negozio. 2017. © Silvia Degan

3 Curare una mostra diffusa: un display alternativo

Degan ha scelto una strada particolare per raccontare la storia di questa Venezia inedita: invece di selezionare uno spazio espositivo tradizionale nel quale mettere in mostra le circa cinquanta fotografie che sono state scelte, ha deciso di optare per quella che è stata da lei definita una 'mostra diffusa'. Infatti la mostra, partendo dalla stazione di Venezia Santa Lucia, si snodava verso il ponte delle Guglie per poi offrire l'alternativa tra l'attraversare il Ghetto ebraico, oppure la zona di San Leonardo. Successivamente si inoltrava nella zona nord di Venezia, verso la fondamenta degli Ormesini e verso Sant'Alvise, per poi terminare a San Marco. Sono stati quindi scelti dei luoghi molto popolari, caratteristici e suggestivi, come spiega Degan:

> La scelta dei luoghi è stata fatta sia in base alla disponibilità di foto sia in base alla volontà di attraversare alcune zone specifiche della città che, per mia esperienza, risultavano meno percorse dal punto di vista turistico. [...] [Alcune] zone di Venezia sono molto fotografate, molto conosciute, quindi non aveva senso mettere delle fotografie di piazza San Marco che è iper-nota e iper-fotografata. Quindi anche nella ricerca delle foto, si sono cercate quelle che rappresentassero dei luoghi un po' inediti, [...] per fare qualcosa di alternativo alle classiche mostre fotografiche che hanno avuto Venezia come protagonista fin dall'Ottocento. [...] Abbiamo infatti dato un taglio molto più popolare, di fotografi di strada, perché magari coglievano alcuni aspetti della città come la vita di tutti i giorni, le persone, i lavori, alcuni aspetti che comunque fanno parte del paesaggio e della cultura cittadina. Quegli aspetti quindi che nell'ambito di questa iniziativa sarebbero dovuti essere amplificati e messi in luce poiché ormai scomparsi o molto difficili da rintracciare. (Intervista non pubblicata, Silvia Degan, 2024)

La scelta di questa particolare tipologia di display è stata fatta principalmente per due ragioni: la prima è che, come chiarisce Degan,

> Venezia, anche all'interno di uno stesso sestiere, presenta delle situazioni molto differenti tra loro e quindi desideravo che emergesse il luogo comune di una Venezia che pare sempre uguale ma che in realtà presenta sfaccettature diverse anche tra calli vicine. Alcune sono

Figura 3
Allestimento della mostra in una delle bacheche della stazione Venezia Santa Lucia. 2017. © Silvia Degan

> rimaste molto simili al passato, quelle più marginali, mentre quelle più vicine ai flussi turistici si sono trasformate. Cannaregio, che è la zona più popolare della città, presenta delle aree dove Venezia è ancora sé stessa, meno turistica: è ancora abitata dai cittadini, ancora presenta panni appesi alle finestre e i vicini di casa si ritrovano ancora a chiacchierare seduti in cortile nelle sere d'estate. Diversamente altre zone della città si sono invece più piegate alle logiche turistiche, si sono trasformate e sono molto più omologate ad altre città, hanno perso un po' i loro connotati tradizionali. (Intervista non pubblicata, Silvia Degan, 2024)

L'esposizione delle fotografie negli stessi luoghi in cui esse erano state scattate, ricercando spesso anche lo stesso punto di presa, è stata affrontata come una strategia per coinvolgere maggiormente il pubblico e rendere i cittadini più partecipi della riflessione fatta sui cambiamenti in atto nella città. Una seconda motivazione era legata all'obiettivo di creare dei percorsi turistici alternativi, rispetto a quello classico che dalla stazione lungo strada Nuova porta a San Marco. Spiega Degan:

> nella ricerca delle foto non c'era un percorso già ben tratteggiato e delineato, ma era quasi una caccia al tesoro: così la mostra ti portava fuori dal percorso turistico a scoprire questi luoghi veneziani che sono molto suggestivi, e poi si ricongiungeva comunque nella zona di San Marco. Era quindi anche un modo per portare i turisti a scoprire delle zone alternative, più caratteristiche. (Intervista non pubblicata, Silvia Degan, 2024)

Il lavoro curatoriale ha incluso vari passaggi, in particolare: la selezione degli archivi storici, la ricerca e selezione delle immagini in archivio, la ricerca documentaria sui luoghi e sulle tradizioni popolari (attraverso fonti bibliografiche, blog e social media, racconti dei cittadini e dei fotografi), la ricerca e la negoziazione relativa agli spazi espositivi (solitamente vetrine di negozi, bacheche e schermi pubblicitari, con l'eccezione delle immagini esposte nel Museo Ebraico, che sono state allestite in modo più tradizionale), la richiesta dei diritti per la pubblicazione delle immagini, la stampa e l'allestimento finale. La scelta della mostra diffusa ha portato con sé degli aspetti positivi, ma anche delle difficoltà. Da un lato, infatti, essa ha portato a un maggiore coinvolgimento della comunità cittadina, che ha espresso il proprio interesse

nei confronti dell'iniziativa. Non solo la stampa locale si è presentata spontaneamente all'evento durante le Giornate Europee del Patrimonio, ma l'iniziativa è stata anche commentata sui gruppi social dei cittadini, che erano stati coinvolti durante la fase di ricerca di informazioni e immagini. Quest'ultima azione ha avuto particolare importanza secondo Degan:

> le persone condividono queste immagini all'interno dei gruppi social, [e da ciò] ho capito che molti luoghi per loro sono identitari perché lì c'è stato un vissuto, hanno avuto delle esperienze o comunque li frequentavano, fanno parte della loro storia [...] Il fatto che si trasformasse [un certo] luogo per i cittadini poteva essere un danno: è il ruolo sociale che hanno i luoghi, che ha il paesaggio per i cittadini. (Intervista non pubblicata, Silvia Degan, 2024)

Oltre ai cittadini comuni, la mostra ha coinvolto i proprietari dei negozi e degli spazi che hanno accolto le immagini, in particolare la stazione Santa Lucia e il Museo Ebraico. Anche in questo caso c'è stato un significativo impatto positivo legato alla diffusione della mostra sul territorio, come spiega la curatrice:

> gli stessi proprietari dei negozi che hanno accolto le immagini sono rimasti piacevolmente colpiti perché gli abbiamo portato direttamente lì sul posto delle informazioni, delle immagini che rappresentano il luogo da loro vissuto quotidianamente, rispetto al quale hanno fatto delle scoperte che non si sarebbero aspettati. Vi è stato per tutti una specie di effetto sorpresa. (Intervista non pubblicata, Silvia Degan, 2024)

L'interesse è stato anche dimostrato dal fatto che alcuni negozianti abbiano mantenuto le fotografie esposte in vetrina per un tempo molto superiore rispetto a quello che era stato richiesto dalla curatrice, mentre Grandi Stazioni ha deciso di tenere alcuni pannelli esposti in modo permanente:

> a me interessava che restassero almeno per le due Giornate del Patrimonio, poi in realtà ho piacevolmente scoperto che alla fine le immagini sono rimaste esposte anche quattro-cinque mesi in alcuni luoghi. [...] Anche la stazione ha mantenuto i due pannelli, sotto i cartelloni, e avrebbero voluto mantenerne anche altri ma ci sarebbero poi stati problemi con la concessione degli spazi pubblicitari. (Intervista non pubblicata, Silvia Degan, 2024)

Di contro questa tipologia di display ha portato con sé alcune problematiche: prima tra tutte, la difficoltà a reperire delle immagini significative da esporre nei luoghi considerati d'interesse dalla curatrice. Ciò ha portato anche a modificare i luoghi d'esposizione, poiché, di alcuni luoghi, benché molto suggestivi, è stato impossibile reperire materiale fotografico:

> ad esempio la zona delle fondamenta degli Ormesini, molto popolare, a nord di Venezia... del Ghetto, avevamo solo le foto di Gigi Ferrigno, e non ne abbiamo trovate altre precedenti, soprattutto in riferimento al periodo del dopoguerra o anche prima, ottocentesche [...] La stazione di Venezia, in quanto zona militare dall'Ottocento fino alla Seconda Guerra Mondiale, non poteva essere fotografata e, pertanto, non abbiamo trovato documentazione. Un'altra zona povera da un punto di vista fotografico è stata San Giobbe, un'area popolare molto particolare, dove vi erano il macello e zone industriali: mi sarebbe molto piaciuto capire com'era la città industriale di Venezia, l'ho trovata sui libri ma non l'ho mai vista in fotografia. Gigi Ferrigno ce ne parlava, ne descriveva questi odori così particolari che arrivavano dalle zone industriali veneziane. [...] Oppure del carnevale di cui ci parlava sempre Gigi, i primi carnevali di Venezia: [...] anche questo mi sarebbe piaciuto trovare. Lui stesso ci ha raccontato di non avere fotografie del carnevale perché era una festa e la gente era impegnata a fare altro e non ha pensato a fare foto. Questo mi è dispiaciuto, ho cercato tanto ed è stato difficile, e senza successo purtroppo. (Intervista non pubblicata, Silvia Degan, 2024)

Infine, ci sono state le difficoltà relative alla negoziazione per i luoghi d'esposizione:

> non tutti erano disponibili a occupare le vetrine dei negozi, che solitamente sono dedicate alla messa in luce della merce esposta. Alcuni hanno visto la fotografia come un attrattore, [...] le hanno accolte molto favorevolmente e quindi in quel caso hanno chiesto se potevano tenersele, perché qualcuno è rimasto proprio stupito di trovarsi un'immagine di cento anni

Figure 4-5 Allestimento della mostra nell'atrio della stazione Venezia Santa Lucia. 2023. © Irene Ruzzier

> prima con uno scorcio dell'edificio o del contesto in cui vive [...] invece qualcuno ha storto il naso e quindi abbiamo dovuto togliere le foto e trovarne delle altre. (Intervista non pubblicata, Silvia Degan, 2024)

Continua Degan:

> anche in stazione non è stato facilissimo esporre, perché a causa delle logiche commerciali [...] ci sono spazi che non si possono utilizzare: infatti abbiamo recuperato le bacheche, abbiamo recuperato gli spazi 'morti' [...]. Lì ci sono stati negoziati vari, anche per i video: gli schermi a loro servivano per la pubblicità e quindi ci davano quei tre secondi ogni tanto, che erano, secondo me, troppo poco [...] Tutto il lavoro fatto a recuperare le clip, a estrarle dai video, a chiedere i diritti, eccetera, secondo me si è perso. Però più di quello non potevano darci perché loro vendono quegli spazi per le pubblicità. (Intervista non pubblicata, Silvia Degan, 2024)

4 Considerazioni conclusive

La mostra *Visioni Veneziane* rappresenta un interessante esempio di tipologia espositiva alternativa: rispetto, infatti, a una mostra che si svolge in uno spazio chiuso e dedicato, dove la fotografia assume un significato soprattutto artistico ed è indirizzata a un pubblico ristretto, che sceglie consapevolmente di visitare la mostra, la mostra diffusa consente di aprire la fruizione a un pubblico molto più vasto e casuale, di passanti, pendolari della stazione, persone che fanno acquisti nei negozi, che scoprono con sorpresa di star visitando una mostra, che possono scegliere quale itinerario seguire per visitarla, che possono fare un confronto diretto con i luoghi rappresentati, e che possono apprezzare la fotografia non solo da un punto di vista estetico, ma anche emotivo, attraverso la lente del ricordo e della memoria. Si ritiene

Figura 6 Allestimento della mostra nel Museo Ebraico. 2017. © Luigi Ferrigno

quindi che, data la tematica e gli obiettivi della mostra, la scelta di questo display sia stata particolarmente calzante, nonostante abbia portato con sé alcune difficoltà.

Visioni Veneziane univa inestricabilmente arte e città, infiltrava la città attraverso il mezzo artistico della fotografia e in questo modo ne studiava il passato, ne commentava il presente e ne prospettava le trasformazioni future. In questo senso, per l'autrice la mostra ha rappresentato un esempio di curatela urbana *ante litteram*, messa in atto in modo spontaneo e da autodidatta, attraverso tentativi, prove, errori e piccole frustrazioni, ma anche passione, curiosità e soddisfazioni. Volendo fare un confronto tra altri casi di curatela urbana conosciuti all'autrice, come *Without Frontiers* o Public Art Agency Sweden (Tohermes et al. 2023), e *Visioni Veneziane*, si può constatare come in essi l'azione curatoriale sia caratterizzata da una serie di passaggi, quali uno studio preliminare del contesto espositivo, la creazione di un gruppo di consultazione, la redazione di un progetto curatoriale, la selezione degli artisti (tramite chiamata diretta o bando), la produzione delle bozze e poi delle opere, seguita dalla loro manutenzione. In alcuni progetti può anche essere coinvolta la cittadinanza, tramite bandi, presentazioni pubbliche dei progetti, la creazione di gruppi di lavoro locali e attività didattiche. In questi casi la questione metodologica è davvero cruciale, tanto che Public Art Agency Sweden ha deciso di pubblicare un libro dedicato all'argomento indirizzato ai principali committenti di arte pubblica, dal titolo *Offentlig konst. Handbok för statliga beställare* (Lindholm, From 2021). In questi contesti, il curatore è cosciente di non avere soltanto un ruolo organizzativo – più vicino a quello di un project manager – ma di lavorare anche con aspetti relazionali (nei confronti di cittadini, committenti, fruitori degli spazi, altri portatori di interesse) e creativi (può generare nuove narrazioni per gli spazi urbani, alterandone la percezione e il modo di fruirli, attraverso azioni di *placemaking*). Tale consapevolezza rende il suo ruolo ancora più incisivo e fondamentale al fine di dar luce

a dei progetti di qualità: ad esempio la curatrice di *Without Frontiers,* Simona Gavioli, evidenzia in un'intervista come in assenza di curatela si otterrebbe una jam invece che un'operazione di rigenerazione urbana come quella a cui mira il festival (Ruzzier 2023, 247). Dal team curatoriale di Public Art Agency Sweden viene sottolineato durante alcune interviste invece come quella del curatore sia una professione che crea valore artistico, basandosi sulla lettura critica e creativa dei contesti espositivi (Ruzzier c.d.s.). Sicuramente *Visioni Veneziane* rispetto questi esempi ha una scala molto ridotta e ha un carattere molto sperimentale, tanto che Degan la definisce «esperienza-esperimento» (Intervista non pubblicata, Silvia Degan, 2024): la metodologia non è chiaramente definita, ma è stata costruita passo passo, e la curatrice in questo caso ha assunto soprattutto un ruolo organizzativo e di mediazione con i vari soggetti coinvolti. Tuttavia la mostra ha avuto un'importanza che è risieduta proprio nel tentare questa nuova via, anche all'interno di un'istituzione quale la Soprintendenza. Infatti, la curatela oggi viene sempre più vista come innovativo strumento per trasformare gli spazi urbani in modo morbido e flessibile (Spuybroek 2002), rivelare caratteri inaspettati della città (Chaplin, Stara 2009), attivare una riflessione critica (Rendell 2006) e creare senso di appartenenza (Holub 2015). In conclusione si auspica che casi come quello di *Visioni Veneziane* possano rappresentare una spinta propulsiva per altre realtà, più o meno istituzionalizzate, a intraprendere questa strada, rendendo così da un lato l'arte maggiormente accessibile, dall'altro favorendo processi di trasformazione urbana più sostenibili, soprattutto a livello sociale.

Bibliografia

Chaplin, S.; Stara, A. (eds) (2009). *Curating Architecture and the City*. London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203876381

Degan, S. (2018). «Visioni Veneziane. Venezia si racconta in strada. Introduzione». Degan, S. (a cura di), *Visioni Veneziane. Venezia si racconta in strada = Catalogo della mostra* (Venezia, 23 settembre 2017-17 gennaio 2018) [non pubblicato].

Holub, B. (2015). «Planning Unplanned. Towards a New Positioning of Art in the Context of Urban Development». Holub, B; Hohenbüchler, C. (eds), *Planning Unplanned. Can Art Have a Function? Towards a New Function of Art in Society*. Wien: Verlag für Moderne Kunst, 20-46.

Lindholm, A.; From, L. (eds) (2021). *Offentlig konst. Handbok för statliga beställare.* Stockholm: Statens Konstråd.

Rendell, J. (2006). *Art and Architecture: A Place Between.* London: IB Tauris. https://doi.org/10.5040/9780755695812

Ruzzier, I. (2023). «Curare l'Arte Pubblica negli spazi urbani. Il caso del Festival Without Frontiers a Mantova». *Ocula,* 24(28), 232-51. http://dx.doi.org/10.57576/ocula2023-21

Ruzzier, I. (c.d.s.). «How it's Made. Behind the Scenes of Public Art Production at Public Art Agency Sweden». *European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes*.

Schalk, M. (2007). «Urban Curating. A Critical Practice Towards Greater Connectedness». Petrescu, D. (ed.), *Altering Practices. Feminist Politics and Poetics of Space*. London; New York: Routledge, 153-65. https://doi.org/10.4324/9780203003930-15

Spuybroek, L. (2002). «The Structure of Vagueness». Brouwer, J.; Mulder, A.; Martz, L. (eds), *TransUrbanism*. Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers, 65-88.

Tohermes, N. et al. (eds) (2023). *Performing URBAN CURATING Now = ALLES IST SCHON DA – Performing Urban Curating Now* (Hamburg, 9-11 May 2023). Hamburg.

Diari di Lavoro

La convenzione tra la Soprintendenza e l'Istituto Veneto per i Beni Culturali. Nuove opportunità per il restauro dei reperti archeologici (2022-24)

Sara Bini
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna
Myriam Pilutti Namer
Istituto Veneto per i Beni Culturali
Chiara Tomaini
Istituto Veneto per i Beni Culturali
Letizia Palazzetti
Istituto Veneto per i Beni Culturali

Nel gennaio 2022 è stata stipulata una convenzione tra la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna e l'Istituto Veneto per i Beni Culturali di Venezia (IVBC) con l'obiettivo di collaborare nelle attività di conservazione, tutela e valorizzazione dei patrimonio artistico, storico e archeologico del territorio, mediante l'utilizzo di strumenti adeguati e attraverso una coralità di competenze e il confronto con professionalità altamente specializzate.

Dopo due anni di collaborazione è stato possibile valutare le opportunità che questo progetto abbia portato a entrambi gli enti coinvolti. Dal punto di vista della Soprintendenza è senza dubbio fondamentale affinchè si crei un ulteriore canale utile per il restauro conservativo dei lotti di reperti attualmente custoditi all'interno dei depositi di competenza. Ogni anno, infatti, l'Ufficio ha occasione di affidare incarichi di restauro a ditte specializzate nell'ambito della Programmazione Triennale dei Lavori Pubblici. Grazie alla collaborazione con l'Istituto è stato possibile creare specifici progetti collaterali per ampliare ogni anno l'entità e la varietà del il materiale soggetto a tali interventi. La collaborazione in essere è inoltre un'occasione formativa per le stesse funzionarie archeologiche che attualmente operano all'interno della Soprintendenza poiché, grazie alla partecipazione attiva delle stesse durante i corsi attivati dall'Istituto, è possibile conoscere e approfondire i temi più attuali e innovativi legati al mondo del restauro e della conservazione dei materiali di interesse archeologico.

Per quanto riguarda l'Istituto, la convenzione funge da cornice istituzionale di un'articolata progettualità condivisa nell'ambito dell'archeologia pubblica, che consiste nel mettere a disposizione, per attività formative nel settore del restauro, beni culturali non solo di natura archeologica, ma anche artistica, storica o etnoantropologica preventivamente selezionati dalle funzionarie della Soprintendenza, valutando assieme al coordinamento didattico e scientifico dell'IVBC che questi siano adeguati alle necessità degli studenti e partecipanti ai corsi.

I beni culturali selezionati possono appartenere a un'ampia casistica di classi di materiali: lacerti musivi e in *opus sectile*, lacerti di pittura murale, ossa e manufatti in osso lavorato, legno e legno bagnato, vetro, metalli, oreficeria, elementi litici, ceramica e tessuti. La convenzione risponde a doveri di tutela e conservazione, ma si propone di ampliare gli orizzonti per includere attività rivolte a conoscenza, ricerca e valorizzazione. Il processo di restauro, infatti, conserva sempre una dialettica tra il generale e il particolare: è importante, dunque, porre l'accento e sulla conservazione in relazione a quanto avviene al suo interno e in rapporto al contesto nel quale l'opera è inserita. La conservazione dei beni culturali, infatti, si esplica all'interno della società tutta; dunque, non solo in riferimento all'ambiente in cui ciascun bene si colloca. La condivisione del sapere che deriva dallo studio dei contesti e delle testimonianze tangibili a essi pertinenti, così come dalle pratiche di conservazione – dalla sempre auspicabile manutenzione ordinaria sino all'attività effettiva di restauro – è dovere civico di ogni cittadino; valorizzare il patrimonio significa, allora, prima ancora di restituirlo alla comunità, comprenderlo nelle proprie caratteristiche tangibili e intangibili. Questo processo avviene all'interno di un rapporto che è collettivo e individuale allo stesso tempo: si può definire 'intimo', vale a dire che ne facciamo quotidiana esperienza 'dal di dentro', condividendola, però, con la collettività tutta. Nelle sue attività di formazione, l'Istituto si ispira a un modello veneziano, e al contempo internazionale, universalmente noto. Si tratta del caso storicamente più virtuoso di tutela e valorizzazione dei beni, vale a dire, l'idea lungimirante di Pietro Edwards (1744-1821) di costituire un laboratorio pubblico di restauro, che aprì la strada a considerare gli aspetti di comunicazione come legati alla tutela dei beni collettivi, un tema fondamentale per la conservazione del patrimonio in Italia e in Europa nei secoli successivi e sino a oggi. Con l'ambizione di abbracciare questo modello, l'Istituto si impegna nella progettazione delle sue attività a sviluppare un linguaggio che intercetti sia gli specialisti sia i non addetti ai lavori, cogliendo tutte le occasioni possibili per comunicare, fuor di retorica, risultati, restauri e beni restituiti conseguiti anche grazie a finanziamenti pubblici.

È per questo che, tra il 2022 e il 2024, tutti gli interventi di restauro di reperti archeologici provenienti dai depositi o dagli scavi della Soprintendenza di Venezia hanno previsto anche attività di comunicazione e valorizzazione come parte essenziale dell'attività di progettazione.

Il primo intervento, iniziato nella primavera del 2022, ha interessato i lacerti di mosaico parietale della prima chiesa di San Nicolò del Lido provenienti dagli scavi inediti effettuati nel 1982 da Michele Tombolani. I 5.688 frammenti

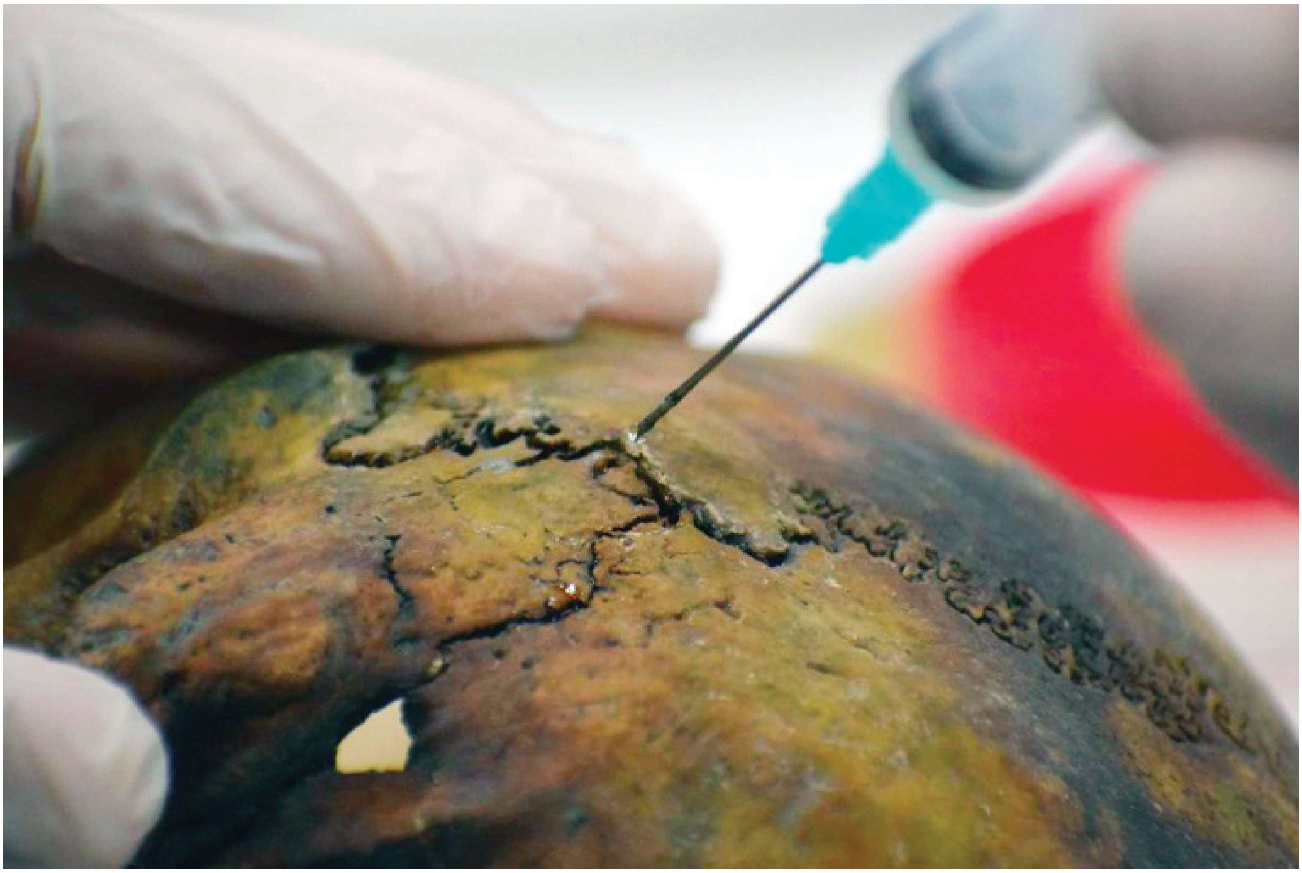


Figura 1 Operazioni di restauro in corso su uno dei frammenti di mosaico parietale rinvenuti negli scavi della prima chiesa di San Nicolò del Lido. Foto Chiara Tomaini. © IVBC; Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna)

Figura 2 Operazioni di restauro in corso su un reperto osteologico proveniente dagli scavi condotti nell'occasione dell'installazione della barriera protettiva di vetro attorno alla Basilica di San Marco. Foto Chiara Tomaini. © IVBC; Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna)

di mosaico bizantino sono dapprima stati oggetto della didattica triennale del corso per Tecnici del restauro **[fig. 1]**; l'intervento e le restituzioni rilevanti, esito della campagna di restauro, inoltre, sono stati al centro di una mostra-convegno a Palazzo Ducale organizzato dalla Soprintendenza (*Il restauro dei mosaici parietali della prima Chiesa di San Nicolò del Lido: nuovi dati da vecchi scavi*, 30 novembre 2022), inclusi tra le attività di Venetonight 2022 (Università Ca' Foscari Venezia, con Soprintendenza di Venezia e Istituto Veneto per i Beni Culturali), quindi analizzati in una tesi di diploma triennale per essere, infine, pubblicati sulla prestigiosa rivista *Musiva e Sectilia* in due volumi monografici (2023 e 2024). Nell'estate 2022 è iniziato il secondo progetto, *Archeologia in Villa*, consistito nel restauro di materiale fittile proveniente dagli scavi dello Scolo Scardovara presso Campagna Lupia (VE), inseriti all'interno di due moduli formativi di specializzazione sul restauro della ceramica archeologica, culminato in un evento di valorizzazione presso il Museo Nazionale di Villa Pisani a Stra e al centro di una tesi di diploma triennale. Il terzo progetto **[fig. 2]**, avviato nel febbraio 2023, ha riguardato invece il materiale osteologico esito degli scavi che nel 2022 hanno interessato l'installazione della barriera di vetro attorno alla Basilica di San Marco: i beni sono stati oggetti di laboratorio didattico, poi di una tesi di diploma triennale, infine presentati al Salone del Restauro di Ferrara 2023. Nell'estate di questo stesso anno la collaborazione si è concentrata sui 1.169 lacerti policromi di intonaco romano dall'antica Altinum provenienti dagli scavi condotti dall'Università Ca' Foscari Venezia presso l'area archeologica di Altino, in località Ghiacciaia, in collaborazione con la Soprintendenza e con la Direzione regionale Musei nazionali Veneto. I reperti sono stati restaurati all'interno dei corsi curriculari di formazione per tecnico del restauro, esposti al pubblico durante Venetonight nel 2023 e divulgati in un contributo video di Archeoreporter.

Infine, l'ultimo progetto al momento della stesura del presente contributo, iniziato nel settembre 2023, anch'esso in seguito divulgato da Archeoreporter, ha riguardato bronzetti, metalli archeologici e antefisse di Campagna Lupia (località Lova), oggetto di restauro all'interno di un corso di specializzazione sulla conservazione di manufatti di provenienza archeologica. Anche in questo caso è seguita una tesi di diploma triennale; l'intervento, inoltre, si è inserito in un più ampio progetto espositivo realizzato presso il Comune di Campagna Lupia in collaborazione con la Soprintendenza.

Giunta al terzo anno di attività, la convenzione prosegue all'insegna di una collaborazione virtuosa tra pubblico e privato, ponendosi come modello di governance innovativa tra istituzioni ed enti pubblici e privati. La collaborazione tra la Soprintendenza e l'Istituto continua a porre nuove sfide alla didattica del restauro, al contempo offrendo a un numero crescente di studentesse e studenti l'opportunità di partecipare al processo di conservazione dei beni archeologici pubblici, entrare in contatto con gli enti ministeriali preposti alla tutela e alla valorizzazione delle collezioni museali, contribuendo in modo fattivo alla trasmissione alle future generazioni di tecniche e saperi sul patrimonio culturale, e a trasformarle in specializzazione professionale.

Salvaguardare i saperi cooperando con le persone: un programma sui testimoni viventi

Stefania Baldinotti, Fabio Fichera, Cinzia Marchesini, Omerita Ranalli, Leandro Ventura
Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale
Irene Spada
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

L'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale (ICPI) del Ministero della Cultura ha fra i suoi compiti la salvaguardia e la valorizzazione del patrimonio immateriale e demoetnoantropologico. Svolge il delicato compito di supportare il Direttore generale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio nel coordinare le attività di tutela in merito al patrimonio immateriale e demoetnoantropologico proponendo azioni da mettere in atto insieme alle Soprintendenze. La salvaguardia, più che la tutela a oggi appare la nuova avanguardia su cui lavorare per trovare strumenti di protezione e insieme di valorizzazione adeguati al patrimonio immateriale. Parlare di patrimonio culturale immateriale significa guardarsi indietro e vedere come il patrimonio culturale abbia sempre più chiamato in causa le persone: i praticanti, i detentori di saperi, i tesori umani, umani patrimoni. Infatti, quando si parla di *intangible cultural heritage* – o, nella dizione nazionale, di patrimonio culturale immateriale – non si può prescindere dalle persone che popolano le Convenzioni internazionali, UNESCO ed europee come 'popolazioni' e 'comunità'. Sono, infatti, le persone, che quotidianamente prendono parte alla creazione di quello che chiamiamo patrimonio culturale, per divertimento, per lavoro, per rappresentare le proprie istanze e per chiedere di partecipare delle politiche di indirizzo e di pianificazione. Allora non si tratta più di appellarsi a «comunità immaginate» (Anderson 1983), ma si è chiamati come professionisti del patrimonio, ogni giorno, a costruire insieme a esseri umani in carne e ossa, spazi di agentività, condivisi progetti di futuro. Ciò accade globalmente e in tutto il territorio nazionale. In maniera capillare e diffusa è possibile individuare una pluralità di soggetti o, meglio, di autori di pratiche e di saperi che esprimono la propria *agency* su paesaggi, sulla cura dei territori e sulle relazioni di benessere fra gli esseri viventi, umani e non solo. Spesso, ai saper fare si unisce una modalità locale e personale di gestione sostenibile degli ambienti naturali e di vita, che chiama in causa pratiche più sostenibili (art. 17 Convenzione UNESCO 2003 per la salvaguardia del patrimonio immateriale). Ci sono modi nuovi, a partire da modi antichi che, attraverso la presa di coscienza (Magnaghi 2020) che gli elementi della natura non solo ci forniscono di che vivere, ma sono anche la prima fonte di ispirazione dell'umanità (Lévy-Strauss 1983, 129), producono interrelazioni, saperi artigianali ed ego ecologie (Marchesini 2021) che tengono in piedi luoghi (Scarpelli, Cingolani 2013) rendendoli vitali. A ben guardare, in molti saperi si manifestano i nostri modi di ripartire le entità e i fenomeni (Descola 2021; Latour 2018; 2020), di partecipare della cura di strutture vive (Clement 2023) e di manifestare le relazioni fra noi e con le altre specie della Terra. I preziosi *local knowledge* di cui parliamo, associati ormai il più delle volte a piccoli gruppi dai confini relazionali variabili e a singole persone, producono manufatti e saperi che sono solo la parte visibile di conoscenze, saper fare ricchi di relazione con i luoghi e ricchi di artigianalità.

Per dirla in altro modo, si propone di lavorare con quei saperi e saper fare che si manifestano come conoscenze incorporate (Pizza 2005), inscindibili dai luoghi e dalle persone, la cui trasmissione è esercitata per contatto e per sperimentazione (Sennet 2012; Ingold 2020). Si tratta di saper fare che tengono in piedi paesaggi, comunità e paesi, in grado di creare risposte concrete all'impoverimento culturale e alla perdita di valori, innescando potenziali gestioni più democratiche e consapevoli dei territori (Magnaghi 2020; Marchesini-Parbuono 2022).

Ad oggi, nonostante l'attivo dibattito sull'immateriale (Bortolotto 2008; Cirino 2012; Harrison 2020) sia a livello nazionale che internazionale e a mezzo secolo dalla Convenzione UNESCO sul patrimonio dell'Umanità (1972)[1] e a un ventennio dalla Convenzione sulla salvaguardia del Patrimonio immateriale (2003),[2] gli strumenti legislativi italiani non hanno ancora individuato soluzioni adeguate per la tutela e la salvaguardia del patrimonio immateriale, tanto che appare un troppo piccolo spiraglio quello elaborato nel 2008 con l'articolo 7 bis del Codice dei Beni culturali e del paesaggio (d.lgs 42/2004). Infatti, quell'articolo pensato come prima sperimentazione sull'immateriale, offre opportunità di tutela per quegli elementi dell'immateriale che siano rappresentati «da testimonianze materiali» in relazione con «i presupposti e le condizioni per l'applicabilità dell'articolo 10». Quindi un 'combinato disposto' tra art. 7 bis e art. 10 che non produce soluzioni applicabili all'immateriale.[3] La soluzione su cui si sta lavorando è dunque quella di individuare casi studio, che da tutte le regioni italiane possano parlare con il proprio esempio. Lavorare sulla salvaguardia, anziché sulla tutela, potrà permetterci di giungere a processi coevolutivi (Magnaghi 2020) che si proiettano verso

1 https://unesco.cultura.gov.it/pdf/ConvenzionePatrimonioMondiale1972-ITA.pdf.
2 https://www.unesco.it/wp-content/uploads/2023/11/Convenzione-Patrimonio-Immateriale_ITA-2.pdf.
3 Vedi Bartolini 2023; Cammelli 2023; Cortese 2023; Marzano 2023; Piperata 2023; Santacroce 2023; Sciullo 2023; Severini 2023.

Figure 1-2 Squero Sant'Iseppo, Venezia, 10 maggio 2024.© Fabio Fichera

una futura utilità sociale del patrimonio culturale.

Le ricerche finora condotte, anche in attuazione del progetto di *Tutela e salvaguardia dei saperi e pratiche patrimoniali tradizionali di testimoni viventi a rischio di scomparsa* CUP F55F22000460001, hanno avuto esiti positivi, come visibile nel riepilogo in tabella.

In ogni caso gli esiti più interessanti rimangono i processi di cooperazione fra istituzioni differenti e decine di persone che in vario modo – come testimoni, depositari di local knowledge, mediatori, «militanti locali del patrimonio» (De Varine 2005, 22) – partecipano dei processi di costruzione di spazi di salvaguardia del patrimonio culturale utili ai territori.

È il caso, per esempio del Veneto e nello specifico della cooperazione tra ICPI, Scuola di specializzazione in Beni demoetnoantropologici dell'Università degli Studi di Perugia e Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, che insieme hanno avviato le indagini etnografiche sul tema delle produzioni di imbarcazioni tradizionali e storiche, fra cui anche le gondole. Grazie, infatti, a Cesare Peris e alla Società di Mutuo Soccorso Carpentieri e Calafati si sta cominciando a ragionare su come il patrimonio culturale fatto di saperi artigiani e di interrelazione degli esseri viventi con le acque del mare, suscettibili ai cambiamenti socioeconomici e climatici, possano proiettarsi dal presente verso il futuro. Di seguito alcune immagini dell'avvio dei lavori che vede le diverse istituzioni, associazioni, studiosi, artigiani e persone già coinvolte lavorare assieme a Venezia.

Tabella 1 Didascalie dei nomi

Obiettivo	**Target**	**Quantificazione risultato**	**Grado di raggiungimento**
Cooperazione	Scuola di specializzazione in Beni demoetnoantropologici dell'Università degli Studi di Perugia (convenzionata con le Università di Basilicata, Firenze, Siena e Torino)[4]	1	accordo sottoscritto
	Comitato scientifico	1	costituito
	Scuola di specializzazione in Beni demoetnoantropologici di Sapienza Università di Roma[5]	1	accordo sottoscritto
	Direzione Regionali Musei Emilia-Romagna,[6] Campania e Molise	3	in corso di formulazione accordi
	Soprintendenze Basilicata, Calabria, Campania, Emilia-Romagna, Lazio, Lombardia, Molise, Puglia, Sardegna, Toscana, Umbria, Veneto	14	in corso di formulazione degli accordi
	Dipartimento dei Beni culturali e dell'identità siciliana[7]	1	in corso di formulazione degli accordi
	Regione Marche	1	accordo sottoscritto
	Provincia autonoma di Trento	1	accordo sottoscritto
Ricerche in corso	Etnografie di profondità in corso nelle Regioni: Basilicata, Calabria, Campania, Emilia-Romagna, Lazio, Lombardia, Molise, Puglia, Sardegna, Sicilia, Toscana, Umbria, Veneto	16	in corso
	Specializzandi delle scuole di specializzazione affidatari di ricerche etnografiche	16	indagini affidate
Documentazione	Campagne audiovisive	16	in corso
	Documentario audiovisivo	1	in corso
Alta formazione	Corsi di formazione erogati	2	concluso
Educazione al patrimonio	Laboratori realizzati	2	concluso
Nuovi strumenti amministrativi	Conferenze di servizio	2	in corso
	Accordi di collaborazione e di salvaguardia	5	in corso
	Accordi di valorizzazione	3	in corso

4 La Scuola di specializzazione in Beni demoetnoantropologici dell'Università degli Studi di Perugia, è diretta dal professore Daniele Parbuono (http://www.ssbdea.unipg.it/).

5 La Scuola di specializzazione in Beni demoetnoantropologici Sapienza Università di Roma è diretta dalla professoressa Anna Iuso (https://www.uniroma1.it/it/offerta-formativa/scuola-di-specializzazione/2021/beni-demoetnoantropologici).

6 L'Istituto collabora con la Direzione Regionale Musei Emilia-Romagna allo sviluppo di progetti di interesse comune e in particolare all'attuazione del Laboratorio permanente sul paesaggio (https://icpi.cultura.gov.it/).

7 La regione Sicilia ha istituito il R.E.I.S. Registro delle eredità immateriali nel quale è incluso uno specifico intervento di riconoscimento dei tesori umani viventi iscritti nel Libro dei Tesori Umani Viventi.

Bibliografia

Anderson, B. (1983). *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei Nazionalismi*. Roma: Manifestolibri.

Bartolini, A. (2023). «Colpa d'Alfredo?». *Aedon. Rivista di arti e diritto online*, 1, 45-8. https://www.rivisteweb.it/doi/10.7390/108080

Bortolotto, C. (a cura di) (2008). *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

Cammelli, M. (2023). «Adunanza plenaria CdS 5/2023: chiusura del cerchio o apertura possibile?». *Aedon. Rivista di arti e diritto online*, 1, 20-3. https://www.rivisteweb.it/doi/10.7390/108075

Cirino, P. (2012). «Il patrimonio culturale immateriale: aspetti normativi, limiti e potenzialità». Parbuono, D.; Sbardella, F. (a cura di), *Costruzione di patrimoni. Le parole degli oggetti e delle convenzioni*. Bologna: Patròn, 51-100.

Clément, G. (1991). *Le jardin en mouvement*. Paris: Pandora.

Cortese, F. (2023). «Il movimento del diritto. Sull'Adunanza Plenaria n. 5/2023 del Consiglio di Stato». *Aedon. Rivista di arti e diritto online*, 1, 34-40. https://www.rivisteweb.it/doi/10.7390/108078

De Varine, H. (2005). *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*. Bologna: CLUEB. Trad di. *Les racines du futur: Le patrimoine au service du développement local*. Paris: ASDIC Editions, 2005.

Descola, P. (2021). *Oltre natura e cultura*. Milano: Raffaello Cortina. Trad di. *Par-delà nature et culture, Bibliothèque de sciences humaines*. Paris: Gallimard, 2005.

Harrison, R.(2020). *Il Patrimonio culturale: un approccio critico*. Milano: Pearson.

Ingold, T. (2019). *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*. Milano: Raffaello Cortina. Trad di. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge, 2013.

Latour, B. [1991] (2018). *Non siamo mai stati moderni*. Milano: Elèuthera. Trad. di *We Have Never Been Modern*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1993.

Latour, B. [2015] (2020). *La sfida di Gaia*. Milano: Meltemi.

Lévy-Strauss, C. [1983] (2020). *Lo sguardo da lontano*. Milano: Il Saggiatore.

Magnaghi, A. (2020). *Il principio territoriale*. Torino: Bollati Boringhieri.

Marchesini, C; Parbuono, D. (2022). «TrasiMemo. Banca della memoria del Trasimeno». Bindi, L. (a cura di), *Pensare e vivere un paese. Bio-cultural Heritage and Communities of Practice. Participatory Processes in Territorial Development as a multidisciplinary Fieldwork*. Lecce: Università del Salento, 67-89.

Marchesini, C. (2021). *Paesaggio come patrimonio culturale: etnografia del lago Trasimeno e dei suoi dintorni* [Tesi di dottorato]. Perugia: Università degli Studi di Perugia.

Marzano, P. (2023). «Vincolo culturale di destinazione d'uso: il sindacato giurisdizionale sulle valutazioni della p.a. e il rischio dell''effetto paradosso'». *Aedon. Rivista di arti e diritto online*, 1, 41-4. https://www.rivisteweb.it/doi/10.7390/108079

Piperata, G (2023). «La tutela dei beni culturali: consolidamenti ed estensioni». *Aedon. Rivista di arti e diritto online*, 1, 1-3. https://www.rivisteweb.it/doi/10.7390/108073

Pizza, G. (2005). *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*. Roma: Carocci.

Santacroce, C.P. (2023). «L'Ad. Plen. n. 5/2023 e le 'ulteriori restrizioni alla proprietà privata'». *Aedon. Rivista di arti e diritto online*, 1, 49-52, https://www.rivisteweb.it/doi/10.7390/108081

Scarpelli, F.; Ciglolani, C. (a cura di) (2013). *Passare ponte. Trastevere e il senso del luogo*. Roma: Carocci.

Sciullo, G. (2023). «Sull'utilizzo del vincolo culturale di destinazione d'uso». *Aedon. Rivista di arti e diritto online*, 1, 24-7. https://www.rivisteweb.it/doi/10.7390/108076

Sennet, R. (2012). *L'uomo artigiano*. Milano: Feltrinelli. Trad di. *The Craftsman*. New Haven: Yale University Press, 2008.

Severini, G (2023). «Sul vincolo di destinazione per il bene culturale immobiliare: prime considerazioni su Cons. Stato, Ad. Plen., 13 febbraio 2023, n. 5». *Aedon. Rivista di arti e diritto online*, 1, 28-33. https://www.rivisteweb.it/doi/10.7390/108077

Sitografia

Council of Europe Framework Convention on the Value of *Cultural Heritage for Society (CETS No. 199)*. Convenzione Quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società (CETS 199). https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list?module=*treaty-detail&treatynum=199*

Council of Europe Landscape Convention (ETS No. 176). Convenzione europea sul Paesaggio (STE 176). Firenze, 20 ottobre 2000. https://rm.coe.int/1680080633

UNESCO (1972). *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage – Convenzione per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale*. https://unesco.cultura.gov.it/pdf/Convenzione-PatrimonioMondiale1972-ITA.pdf

UNESCO (2003). *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage – Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*. https://www.unesco.it/wp-content/uploads/2023/11/Convenzione-Patrimonio-Immateriale_ITA-2.pdf

L'attività dell'Ufficio Catalogo della Soprintendenza: contributi alla conoscenza del territorio veneziano

Giulia Altissimo
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna
Cecilia Rossi
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

La Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna è attualmente competente sia per il patrimonio architettonico e paesaggistico sia, a partire dal 2014, per quello storico-artistico e, dal 2016, per quello archeologico.

L'Ufficio Catalogo della Soprintendenza, in coerenza con le attività programmatiche, di coordinamento e di promozione svolte dall'ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, dall'Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale – «Digital Library» e dalla Direzione Generale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, conduce periodicamente campagne di catalogazione di beni immobili e mobili, aggiornamento e revisione di schede già esistenti, digitalizzazione di schede ancora in formato cartaceo, inventariazione patrimoniale di beni archeologici. Tali attività sono prevalentemente svolte da professionisti esterni, con incarichi calibrati sulla base dei fondi ministeriali annualmente assegnati alla Soprintendenza per la catalogazione; alcune attività di schedatura di beni storico-artistici, inventariazione o riscontro inventariale funzionali alla regolarizzazione dei depositi di beni archeologici esistenti sul territorio di competenza, sono correntemente sviluppati anche nell'ambito dei tirocini formativi, previa approvazione dei piani da parte degli organi centrali.

Tutte le schede prodotte e verificate scientificamente sono liberamente consultabili sulla piattaforma online del Catalogo Generale dei Beni Culturali,[1] secondo il profilo di visibilità impostato in fase di schedatura.

Tra le attività portate avanti specificamente negli anni 2018-22, l'Ufficio Catalogo ha realizzato varie campagne di schedatura, tra le quali si ritiene di segnalarne alcune che in particolare hanno consentito di fare luce su diversi e specifici àmbiti del patrimonio, offrendo uno strumento conoscitivo e di fruizione alla collettività.

Nel 2018, seguendo le indicazioni di ICCD, con particolare riferimento all'obiettivo della digitalizzazione e revisione di schede A – beni immobili architettonici, è stata realizzata una campagna di informatizzazione, revisione e aggiornamento di un nucleo di schede cartacee dei negozi di Venezia, realizzata nel 1980, avente a oggetto gli ambienti ai piani terra della città storica che presentavano la tipica configurazione architettonica delle attività commerciali; tale attività ha consentito anche un'interessante verifica dei cambiamenti intercorsi nel tempo nel tessuto artigianale e commerciale veneziano, ad esempio la ricognizione delle attività tuttora aperte, di quelle rimaste aperte ma con cambio di settore merceologico, oppure la trasformazione degli arredi interni (catalogatrici incaricate: Elisabetta Riva, Federica Vettori) **[fig. 3]**.

Nel 2019 è stata realizzata un'attività di revisione e catalogazione dedicata a parchi e viali della Rimembranza legati alla Prima guerra mondiale, nell'ambito del progetto *Narrando i territori della Grande Guerra attraverso i monumenti, le lapidi, i parchi e i viali della rimembranza*, con la creazione delle due schede PG-Parchi e Giardini relative ai parchi della Rimembranza di Venezia e di Mira (catalogatore incaricato: Silvo Stok).

Per l'ambito archeologico le attività di inventariazione hanno avuto come obiettivo l'acquisizione al patrimonio di reperti rinvenuti fortuitamente nel territorio di competenza della gronda centro-meridionale e conservati presso la sede del Gruppo Archeologico Mino Meduaco a Campolongo Maggiore e presso la sede municipale del Comune di Campagna Lupia (catalogatrice incaricata: Sarah Ponte).

Nelle campagne degli anni 2019 e 2020, sempre in ottemperanza alle indicazioni procedurali del programma di attività indicato da ICCD (e, per quanto riguarda il 2020, nell'ambito del *Progetto Digital Library della cultura italiana*), sono state revisionate e aggiornate circa 700 schede di edifici di Venezia (tracciato A-Architettura), con inserimento di documentazione fotografica aggiornata e delle scansioni delle relative schede cartacee UNESCO, redatte negli anni Sessanta del Novecento (catalogatrici incaricate: Giada Carraro, Federica Vettori).

Per l'ambito archeologico, si è dato inizio alla sistemazione dei magazzini di competenza siti nel capoluogo veneziano, avviando un progetto, tuttora in corso, di inventariazione dei lotti di reperti conferiti alla fine dei singoli interventi di scavo. Nell'anno 2020, il progetto ha riguardato il materiale archeologico afferente agli scavi condotti sull'Isola di Torcello, conservato in parte presso l'Isola del Lazzaretto Nuovo, in parte presso il magazzino del Palazzo delle Prigioni (catalogatrice incaricata: Martina Bergamo).

Nel 2021, grazie al contributo della collaboratrice storica dell'arte dott.ssa Giorgia Barbon, è stata realizzata una campagna di schedatura delle targhe pavimentali pubblicitarie a mosaico presenti in particolare in alcune aree

1 https://catalogo.beniculturali.it/.

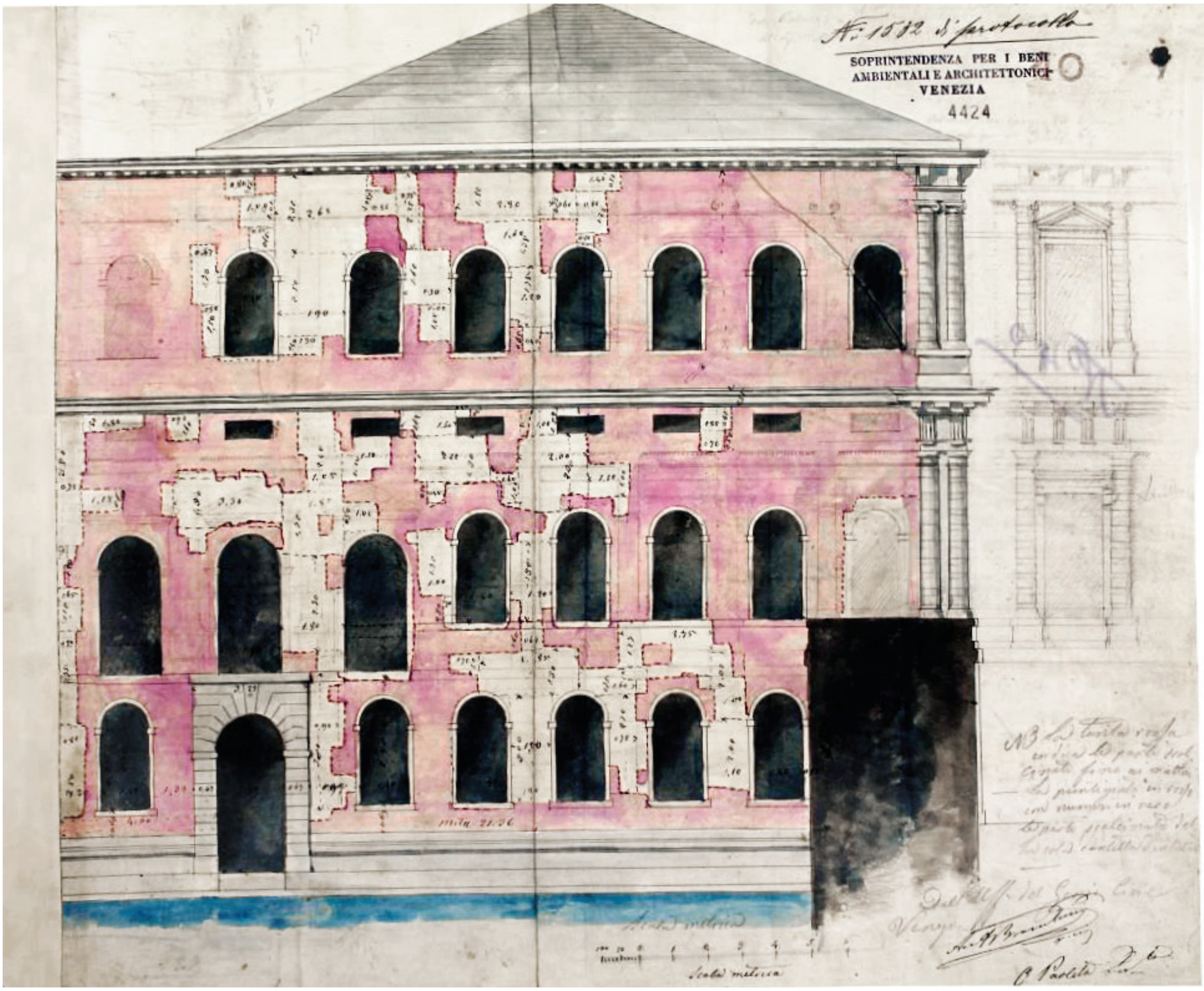


Figura 1 Pannello a mosaico *Pauly*. Primo quarto del XX secolo (?). 50 × 101 cm. Venezia, Sestiere San Marco, calle de la Canonica c/o civ. nr. 340 A

Figura 2 Disegno architettonico *I.R. Zecca*. Terzo quarto del XIX secolo. Venezia, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna. Archivio Disegni

Figura 3
Schermata dei risultati relativi alle schede della campagna di catalogazione delle botteghe di Venezia, dalla piattaforma online del Catalogo Generale dei Beni Culturali

turisticamente 'strategiche' di Venezia, realizzate per lo più nella seconda metà del Novecento **[fig. 1]**. L'intento è stato quello di approfondire la conoscenza di manufatti peculiari della città lagunare, che contribuiscono a fare luce sulla storia di alberghi, locali ed esercizi commerciali, e che rappresentano un interessante incontro tra la modernità della pubblicità e del linguaggio figurativo dell'epoca e l'utilizzo di una tecnica tradizionale come quella del mosaico.

Sempre grazie alla collaborazione della dott.ssa Barbon e al contributo di diversi tirocinanti che si sono succeduti nello svolgimento del proprio stage presso la Soprintendenza, è stata inoltre integrata la schedatura di lapidi e iscrizioni relative alla Prima guerra mondiale, già in gran parte condotta nel corso di ripetute campagne che si sono susseguite nel corso del tempo.

In ambito archeologico, il 2021 ha visto la continuazione del progetto di sistemazione dei magazzini veneziani avviato l'anno precedente, con la realizzazione di una campagna di inventariazione specificatamente dedicata ai reperti provenienti dalla Laguna Nord e conservati presso l'isola del Lazzaretto Nuovo (catalogatore incaricato: Andrea Cipolato). La sistemazione del materiale archeologico conservato presso il Teson Grande del Lazzaretto Nuovo è poi proseguita grazie al contributo della collaboratrice archeologa Monica Tonussi che ha operato in parallelo ai primi lavori di messa in sicurezza del deposito, con riscontro inventariale e inventariazione *ex novo* dei reperti, previa soluzione delle maggiori criticità conservative, dall'imballaggio dei materiali più fragili alla sostituzione dei contenitori logori o inappropriati. L'attività è continuata anche nel corso del 2022, di pari passo con i lavori di sistemazione del magazzino (catalogatore incaricato: Marco Paladini).

Nel 2022, secondo gli obiettivi posti dalla Direzione Generale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, è stata svolta, tra altre attività, una catalogazione 'pilota' di una prima serie di disegni dell'Archivio Disegni della Soprintendenza, con particolare riguardo alla parte più antica (circa 1838-1918): si tratta di opere in grande parte inedite di grande interesse, come i restauri ottocenteschi degli edifici intorno a Piazza San Marco a Venezia (1838-1904) o interventi di consolidamento su diverse chiese (catalogatrice incaricata: Martina Zampieri) **[fig. 2]**.

Per l'area patrimonio archeologico, i fondi di catalogazione assegnati nel 2022 hanno avuto come obiettivo primario il popolamento del nascente Geoportale Nazionale per l'Archeologia. Sulla base delle indicazioni fornite dalla Direzione Generale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, la Soprintendenza ha pertanto avviato una campagna di implementazione del GNA tramite revisione e digitalizzazione delle documentazioni di fine scavo conservate presso l'archivio dell'ex Nucleo NAUSICAA (catalogatrice incaricata: Valentina Cocco). L'attività è poi proseguita l'anno successivo e a tuttora in corso di completamento.

Una forma di ‘restauro preventivo’
La didattica della Soprintendenza nelle scuole per l’Educazione Civica al Patrimonio Culturale

Giulia Altissimo, Sara Bini, Irene Spada, Alessandra Turri
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
per il Comune di Venezia e Laguna

Secondo la l. 92/2019 e le linee guida del Ministero dell’istruzione e del merito, da settembre 2020 l’Educazione Civica è una disciplina trasversale che interessa tutti i gradi scolastici, a partire dalla scuola dell’Infanzia fino alla scuola secondaria di secondo grado. Uno dei tre nuclei tematici principali riguarda lo sviluppo sostenibile, l’educazione ambientale, la conoscenza e la tutela del patrimonio e del territorio.

Cogliendo il punto di tale normativa, a partire dall’anno scolastico 2023-24 la Soprintendenza di Venezia e Laguna ha inteso proporre alle scuole primarie e secondarie presenti nei propri territori di competenza nuove forme di collaborazione per progetti didattici finalizzati all’educazione civica al patrimonio culturale in tutte le sue forme (archeologia, storia dell’arte, architettura e paesaggio, demoetnoantropologico e patrimonio immateriale) con lo scopo di sensibilizzare le nuove generazioni alle pratiche di tutela, di conservazione e di manutenzione del patrimonio culturale italiano.

Il progetto si propone il conseguimento di finalità, a medio e lungo termine, volte alla formazione di cittadini responsabili e al rafforzamento del legame tra la società civile e le istituzioni preposte alla tutela, consapevoli che la sensibilizzazione dei giovani può costituire la più solida garanzia di tutela del patrimonio e prevenzione dai comportamenti lesivi dei beni culturali.

L’educazione al patrimonio culturale, quindi, come una sorta di ‘restauro preventivo’, poiché se si impara a rispettarlo fin da piccoli, si spera che tale insegnamento formi adulti consapevoli e meno inclini al danneggiamento di monumenti, paesaggio e reperti mobili e, anzi, attivi nella protezione e nell’uso consapevole.

Durante questo anno scolastico, che ha costituito la prima esperienza per i funzionari del nostro ufficio, hanno aderito all’iniziativa l’Istituto comprensivo Ugo Foscolo di Murano-Burano e l’Istituto comprensivo Edmondo de Amicis di Eraclea che, pur essendo un Comune fuori dalla competenza della Soprintendenza di Venezia e Laguna, ormai da qualche anno ha attivato un progetto di archeologia incentrato sulla storia di Venezia e, pertanto, la visita presso i nostri Uffici ha permesso a insegnanti e alunni di completare il quadro degli enti preposti alla tutela, alla valorizzazione a alla ricerca archeologica in ambito lagunare.

Durante questi incontri è stato illustrato ai bambini e ai ragazzi il significato di ‘tutela’ e come la legge italiana permetta una protezione per i beni culturali in Italia grazie alla quale tutti possano essere messi nelle condizioni di godere e fruire del patrimonio culturale, non solo nel presente, ma anche nel futuro. Si è cercato di far comprendere tale aspetto legandolo alla storia personale di ciascuno, poiché è grazie al patrimonio culturale e alla cultura materiale del passato che conosciamo la storia della nostra comunità, così come i bambini possono ricostruire la storia della propria famiglia attraverso le foto dei nonni e agli oggetti che hanno loro lasciato, accostandoli ai racconti dei loro genitori o di altri parenti. Se queste foto non fossero state conservate a dovere o se questi oggetti fossero stati buttati via, come potrebbero loro conoscere i volti della loro famiglia? Così anche per il patrimonio culturale ereditato dal passato, se non avessimo più nulla di quanto prodotto in epoche lontane dalla nostra, se non lo studiassimo e non lo proteggessimo, non avremmo contezza della nostra origine, di chi eravamo e di cosa è accaduto per farci arrivare in questo preciso punto della Storia nelle condizioni in cui ci troviamo.

A seguito di questa prima introduzione, che ha previsto anche un approfondimento sul concetto di ‘interesse pubblico’ del patrimonio, sia esso pubblico o privato, è stato possibile declinare l’incontro sulla base delle diverse aree tecniche di competenza della Soprintendenza, dall’archeologia al patrimonio immateriale, cercando di far arrivare ai bambini dei concetti chiave dai quali partire per comprendere l’importanza della tutela e della conservazione del patrimonio come dovere civico di tutta la comunità, della quale fanno parte anche loro stessi.

Durante alcuni incontri abbiamo avuto anche la possibilità di arricchire la spiegazione concludendo con gli interventi di due colleghe della Direzione regionale Musei nazionali Veneto, la dott.ssa Valeria Finocchi e la dott.ssa Maria Letizia Pulcini, che hanno potuto così raccontare l’aspetto della valorizzazione e della fruizione del patrimonio culturale e, in particolare, del patrimonio archeologico. In questo modo i bambini e i ragazzi hanno completato il percorso che un reperto o un monumento compiono attraverso la normativa italiana: dalla tutela, con la Soprintendenza, alla valorizzazione, all’interno dei musei.

Gli incontri, sempre tenuti nell’arco di una mattina presso la nostra sede, hanno cercato di affrontare argomenti impegnativi in maniera più interattiva possibile; al termine di ognuno di essi è stato chiesto agli alunni di scrivere con un linguaggio semplice o disegnare su un foglio «Che cos’è per me un bene culturale e perché».

Concludiamo il contributo con alcune riflessioni che ci hanno lasciato i bambini che sono venuti quest’anno a farci visita, nella speranza di poter ripetere l’esperienza il prossimo anno scolastico.

Io penso che un bene culturale sia la nostra patria (Venezia) che ci fa da casa e quindi bisogna proteggerla. Voglio ricordare anche di conservare e proteggere tutto ciò che ci circonda perché siamo fortunati ad averle, anche se ci accorgiamo troppo tardi della loro importanza. (Anna Giulia)

Per me un bene culturale sono i carciofi perché rappresentano la tradizione di Sant'Erasmo e di Venezia e sono una cosa unica almeno perché negli altri paesi non si riescono a coltivare. Sarebbe perfetto non perdere la tradizione e, anzi, di raddoppiare le piante. (Nicolò)

Un bene culturale per me è il parco agli Angeli a Murano, hanno costruito le porte da calcio e io vado ogni giorno a giocare. Io lo vorrei tutelare perché è un luogo che mi piace e sin da piccolo ci andavo a giocare e mi ha regalato un sacco di emozioni. (Sebastiano)

Vorrei tutelare la gondola perché mi ricorda Venezia e perché è il mezzo di trasporto tipico veneziano, il vetro perché mi ricorda dove vivo (Murano) e il merletto mi ricorda molto mia nonna, a casa sua era pieno di merletti e mi piaceva molto. (Giulia)

Per me un bene culturale da salvaguardare è cercare di mantenere una fonte di cultura che sta avendo il sopravvento dalla tecnologia: per me le librerie sono dei posti bellissimi dove puoi imparare. (Stefano)

Per me Venezia e le sue isole sono un importante patrimonio culturale (non so se lo sia già, ma non importa) e lo vorrei tutelare perché è molto importante che le persone del futuro riescano a vedere lo spettacolo di Venezia e delle sue isole. Perché tante isole possono sembrare uguali alle nostre ma di vere e uniche ci sono solo le nostre. La verità è che tutto quello che ci circonda è un bene da tutelare e proteggere perché tutto è fantastico e bellissimo! (Maia)

Secondo me dovrebbe essere un bene culturale la chiesa abbandonata di Burano perché è su un angolo e nessuno la guarda più perché adesso c'è quella di San Martino in Piazza. La vecchia chiesa all'interno è stupenda, peccato solo che è stata chiusa, certo non è in ottime condizioni perché è vissuta. Mia nonna che andava là in chiesa mi dice sempre che in fondo rappresenta Burano nel 1900-50. (Melissa)

Vorrei tutelare il campanile di San Marco perché è già stato distrutto una volta e posso capire la fatica. (Francesco)

Figure 1-3 I bambini e i ragazzi delle scuole mentre partecipano agli incontri del progetto *Educazione Civica al Patrimonio Culturale*, presso il Salone del Piovego

L’acquisto da parte del Ministero della Cultura di un vetro su piedistallo in ferro battuto attribuito a Umberto Bellotto

Devis Valenti
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna
Chiara Squarcina
Fondazione Musei Civici di Venezia
Valeria Finocchi
Direzione regionale Musei nazionali Veneto

Nel dicembre del 2019 furono presentati all’Ufficio Esportazione di Venezia alcuni vetri muranesi per i quali era stato richiesto l’attestato di libera circolazione per la loro uscita definitiva dal territorio nazionale. La commissione incaricata di esaminare gli oggetti, avvalendosi della collaborazione della dott.ssa Chiara Squarcina, Direttrice Scientifica della Fondazione Musei Civici di Venezia e responsabile del Museo del Vetro di Murano e nominata come membro esperto di arte vetraria dall’Ufficio Esportazione, nell’eterogeneo gruppo riconobbe come opera di interesse un vaso su piedistallo in ferro battuto (114 × 40 cm), attribuito a Carlo Rizzarda (1883-1931) e datato attorno al 1920. L’opera fu dunque sospesa per i necessari approfondimenti. Le ricerche della commissione portarono a una datazione anticipata attorno al 1914 e a una diversa attribuzione, ovvero all’ambito di Umberto Bellotto (1882-1940), uno dei massimi artisti nel campo della lavorazione del ferro e del vetro durante i primi decenni del Novecento, il più grande esponente a Venezia del perfetto connubio tra queste due arti di cui diede un’interpretazione personale, caratterizzata da una continua sperimentazione, tra tradizione e innovazione, delle tecniche e delle forme. L’oggetto fu ritenuto una felice unione tra i due elementi di elevata qualità artistica: il piedistallo in ferro battuto e il vaso in vetro da esso supportato. Del tutto eccezionale era il fatto che l’opera fosse giunta integra in tutte le sue componenti, dal momento che sono poche le opere di Umberto Bellotto giunte fino a noi integre e in perfette condizioni. Apparvero evidenti l’originalità e la modernità della base, che contrastavano con il fusto piuttosto tradizionale, in una interessante commistione tra antico e moderno. Per questo motivo si valutò che l’opera fosse probabilmente da collocare nel primo periodo di attività della bottega di Umberto Bellotto. Il vaso in vetro iridato presentava una forma raffinata, essendo ornato da un singolare motivo decorativo a losanghe, colato a caldo, ripreso da modelli rinascimentali, che si ritrova in manufatti della seconda metà del XIX secolo, ma che è poco documentato nei primi decenni del Novecento. Rilevante era anche la presenza del coperchio, integro, sormontato da un piccolo uccello di vetro. L’unità d’insieme di questo ‘connubio’ e la stretta relazione tra il piedistallo in ferro e l’originale vaso vitreo – che si adatta perfettamente alla sua struttura di sostegno e fu dunque pensato e ideato esclusivamente per essa – portarono a considerare tale manufatto di particolare pregio. Perciò, stanti l’elevata qualità artistica dell’oggetto e la sua rarità, in conformità ai criteri di valutazione dell’interesse culturale contenuti nel Decreto Ministeriale del 6 dicembre 2017 dell’allora Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo, l’Ufficio Esportazione di Venezia emanò il diniego al rilascio dell’attestato di libera circolazione che costituisce anche l’avvio del procedimento di dichiarazione di interesse culturale, ai sensi dell’art. 68 del Codice dei beni culturali e del paesaggio, negando dunque la possibilità di esportazione definitiva del bene.

Ne conseguì un ricorso gerarchico da parte della proprietà che contestava in particolare l’attribuzione al Bellotto e non riconosceva nel manufatto l’elevata qualità rilevata dalla commissione. L’Ufficio Esportazione fornì dunque le proprie osservazioni al Ministero, chiamato a esprimersi sul contenzioso in atto. A seguito di un’ulteriore analisi accurata dell’opera e della documentazione relativa alla produzione artistica di Umberto Bellotto, la commissione di esportazione ribadì che il piedistallo con vaso di vetro doveva essere attribuito, se non al maestro stesso, a qualche artigiano del ferro battuto profondamente influenzato dall’opera del Bellotto. Infatti, pur distaccandosi parzialmente dalle più celebri creazioni dell’artista, fu evidenziato che l’oggetto risentiva in maniera chiara, nelle forme e nello stile, del gusto estetico e dell’abilità artigianale del Bellotto, raggiungendo peraltro notevoli esiti artistici, non evidenti in altri lavori di questo tipo prodotti nelle officine fabbrili di Venezia di quel periodo. Del resto la controparte non aveva avanzato ulteriori proposte che potessero in qualche modo mettere in discussione la proposta attributiva della commissione di esportazione. La struttura metallica della base, nella maggior parte dei casi costituita da un elemento a pianta circolare, prevalentemente di forma conica in ferro sbalzato e variamente lavorato, talvolta nelle opere del Bellotto era anche a forma di tripode (come ad esempio in *Forme moderne. Rivista di storia delle arti applicate e del design italiano del XX e XXI secolo*, 4, numero monografico su Umberto Bellotto pubblicato nel 2010). Anche se non fu possibile stabilire con sicurezza quale fosse stata la vetreria in cui il vaso fu realizzato, si evidenziò comunque che si trattava di un pezzo singolare, sia per forma che per decorazione. Altri artisti (Gerardi, Rizzarda, Mazzucotelli) utilizzarono il connubio ferro/vetro per le loro opere, ma la relazione stretta tra sostegni esili e slanciati in ferro battuto e pregevoli creazioni artistiche in vetro di Murano non può che essere riferita primariamente a Umberto Bellotto. La Direzione generale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio del

Figura 1
Umberto Bellotto (attr.), Vaso su piedistallo in ferro battuto. 1914 ca.
Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro,
in deposito presso il Museo del Vetro di Murano

Ministero, grazie anche al parere fornito dal Comitato tecnico-scientifico per le belle arti, considerò che le argomentazioni sostenute dall'Ufficio Esportazione rimarcassero in maniera ineludibile la straordinaria qualità inventiva ed esecutiva del manufatto e pertanto confermò il diniego all'esportazione, sostenendo che l'attribuzione a Umberto Bellotto basata su considerazioni stilistiche e non su documenti d'archivio – fino ad oggi non ancora reperiti – non fosse motivo sufficiente per il ritiro del provvedimento di tutela.

L'opera venne in seguito proposta per l'acquisto in trattativa privata alla Direzione generale Musei del Ministero, la quale, data l'alta qualità artistica e tecnica, nonché il valore di testimonianza del gusto decorativo veneziano al principio del XX secolo, dispose nell'ottobre del 2022 l'acquisizione del pezzo e la sua destinazione alla Direzione regionale Musei nazionali Veneto. Nel 2023 il manufatto venne dunque formalmente inserito nell'inventario della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro e proposto in prestito a lungo termine al Museo del Vetro di Murano, nel cui allestimento si ritenne potesse essere più adeguatamente valorizzato e contestualizzato, in un'ottica di collaborazione tra gli istituti museali della città di Venezia. L'opera, pertanto, è oggi esposta al pubblico, adeguatamente illuminata, all'interno della nicchia dorata in cima allo scalone monumentale che conduce al primo piano del Museo. Essa costituisce così in un certo senso l'avvio del percorso espositivo del Museo, ribadendo fin da subito l'eccezionale qualità artistica dei manufatti usciti dalle vetrerie dell'isola nel corso dei secoli, nonché la straordinaria perizia tecnica dei maestri vetrai muranesi di ieri e di oggi.

Notizie dagli Archivi

Il censimento delle ville eclettiche e liberty del Lido di Venezia come strumento per la tutela

Laura Calandriello
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Negli ultimi decenni le ville eclettiche e liberty del Lido di Venezia sono state oggetto, a più riprese, di censimenti e catalogazioni da parte della Soprintendenza con il fine di sistematizzare e preservare la memoria di un ricco patrimonio costruito, composto dai numerosi complessi villa-giardino nello stile architettonico peculiare della Belle Époque, sorti a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento fino ai primi decenni del Novecento con il mutamento della vocazione dell'isola da militare ad ambitissima meta balneare dell'aristocrazia e della nuova borghesia industriale.

Tuttavia i precedenti lavori di censimento non sono mai stati completati, né portati a conclusione con l'emanazione dei provvedimenti di tutela. Si è quindi deciso di riprendere l'attività di individuazione, censimento e schedatura del patrimonio lidense di inizio Novecento come primo passo dell'esercizio della tutela, mossi con urgenza dalle più recenti richieste di pareri di competenza relativi a interventi di manutenzione straordinaria e di ristrutturazione edilizia, al fine di qualificarlo come bene culturale, per la sua protezione e conservazione, a garanzia dell'integrità fisica del patrimonio stesso.

1 La campagna di censimento

Se l'attività di tutela trova il suo avvio nel riconoscimento del bene culturale in quanto tale, al fine di impedire che possa essere degradato e quindi depauperato nella sua valenza culturale, consentendone la trasmissione alle generazioni future, il censimento delle ville-giardino si traduce nel primo passo da compiere per poter preservare il ragguardevole patrimonio architettonico e paesaggistico che ha consentito al Lido di Venezia di essere ribattezzata 'isola d'oro'.

La campagna di censimento delle ville eclettiche e liberty del Lido ha preso impulso dalle numerose richieste pervenute in Soprintendenza di pareri finalizzati al rilascio delle autorizzazioni paesaggistiche ai sensi dell'art. 146 del d.lgs. n. 42/2004 (Codice dei beni culturali e del paesaggio) e delle autorizzazioni paesaggistiche semplificate ai sensi dell'art. 16 del D.P.R. n. 31/2017, in quanto il Lido è sottoposto, come tutta la Laguna e la sua gronda, al vincolo paesaggistico ai sensi della Parte III, art. 136, comma 1, lettere a) e d) del d.lgs. 42/2004, come da D.M. 1 agosto 1985.

Del patrimonio architettonico – costruito e vegetale – di cui è costellata l'isola, soltanto una piccolissima porzione è invece sottoposta alla Parte II del Codice e, quindi, come tale è riconosciuta come bene culturale. Ciò implica una limitata azione della tutela per quel patrimonio che, pur possedendo le caratteristiche e i valori ascrivibili a un bene culturale che contribuisce ed è intimamente legato all'identità del luogo, subisce manomissioni spesso finalizzate – considerati gli importanti flussi turistici della stagione estiva e – in particolare – riferibili all'annuale Mostra del Cinema, alla trasformazione della destinazione d'uso di questi edifici da residenziale a turistica, comportando una serie di adeguamenti tecnologici, impiantistici e di sicurezza per allinearsi alla normativa vigente, molto spesso interferendo con i caratteri tipologici di queste architetture.

Pur ammettendo tali destinazioni d'uso come compatibili con la natura del bene – le ville erano residenze per la villeggiatura e spesso, già all'epoca, alcune vennero trasformate in alberghi, come nel caso dell'Albergo Quattro Fontane, o viceversa da alberghi a residenze – è necessario che si eseguano sui beni culturali interventi di miglioramento anziché di adeguamento, ovvero che contemperino nel miglior modo possibile le istanze di conservazione e di innovamento tecnologico.

Il censimento puntuale e scientifico delle ville lidensi non soltanto consente la ricognizione di un patrimonio poco indagato e studiato, ma diventa un prezioso strumento di consultazione per la conoscenza e la tutela di questo iconico territorio.

2 Metodologia

Il censimento ha preso avvio dalla ricognizione del materiale conservato negli archivi della Soprintendenza. Il lavoro, coordinato dall'architetto Laura Calandriello (Ales S.p.a.) e supervisionato dell'architetto Silvia Degan – funzionaria responsabile del Lido di Venezia dall'ottobre 2023, è stato eseguito dall'architetto Elisa Mengoli, collaboratore a contratto della Soprintendenza, alla quale sono stati forniti gli elenchi delle ville già sottoposte a provvedimento di tutela e gli elenchi delle relative schede di catalogo esistenti, conservate nell'archivio della Soprintendenza.

A partire da questi elenchi è stata costruita una tabella dove sono stati intersecati tutti i dati già a disposizione, successivamente integrati con altri emersi durante la ricognizione delle fonti e la campagna speditiva.

La tabella ordina i dati identificativi del bene, costruendo una sorta di anagrafica dove vengono indicati, oltre il progettista e l'anno di costruzione, anche i dati catastali e l'eventuale presenza del vincolo monumentale. Seguono i dati anagrafici, l'elencazione del materiale a disposizione nei

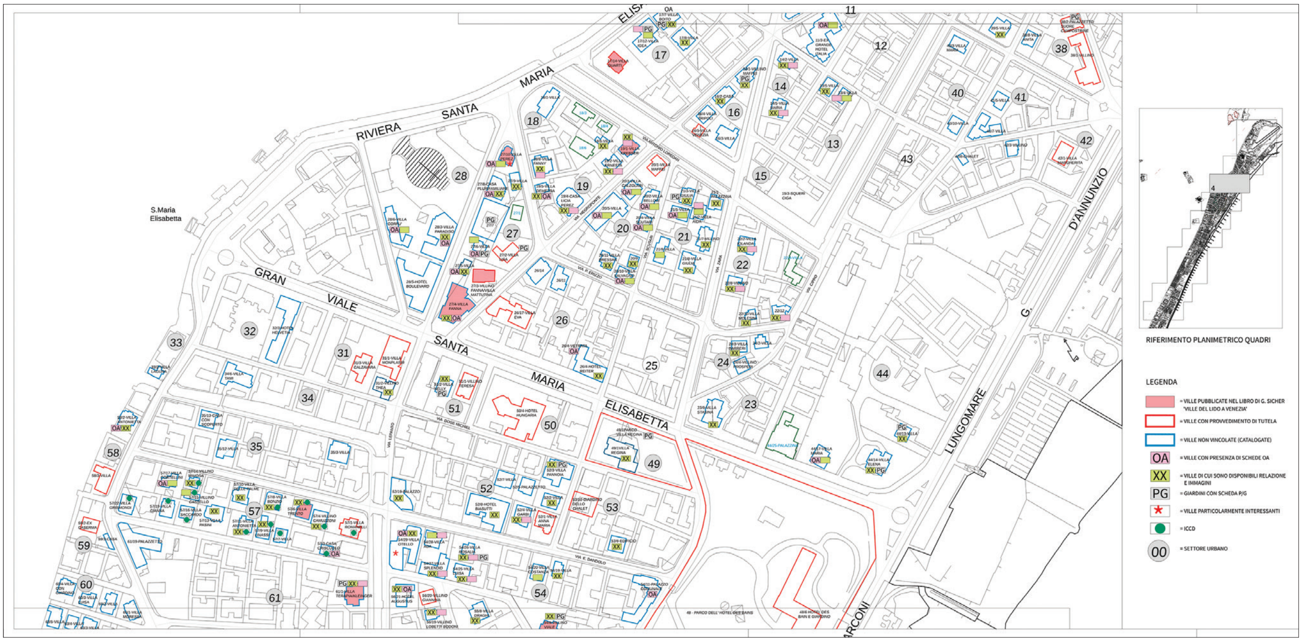


Figura 1 Elisa Mengoli, elaborazione grafica. Censimento delle ville liberty ed eclettiche del Lido di Venezia, Quadro 4. 2023

diversi archivi degli enti, quali immagini, fotografie e disegni tecnici, nonché relazioni storico-artistiche già predisposte nei censimenti passati, e la messa in evidenza, qualora esistenti, delle schede di catalogo conservate nell'archivio della Soprintendenza (A – architettura, P/G – parchi e giardini, OA – opere e oggetti d'arte) e pubblicate sul catalogo generale dei beni culturali accessibile dal sito web dell'ICCD del Ministero della Cultura.

Altro importante elemento qualificante inserito in tabella è l'eventuale presenza della villa presa in esame nella pubblicazione di Giovanni Sicher del 1913, una raffinata raccolta di tavole illustrative di fotografie e disegni tecnici delle prime ville in stile che avrebbero dato impulso, negli stessi anni e in quelli successivi, alla costruzione di numerose altre residenze estive e alla possibilità, oltre sperimentare nuovi materiali, di esplorare con grande creatività gli stilemi del liberty e dell'eclettismo, attingendo anche e soprattutto al tradizionale artigianato veneziano legato al vetro, alla ceramica e al ferro battuto.

Inseriti in tabella i dati già disponibili, ne sono stati acquisiti di nuovi tramite una puntuale ricognizione di tutti i settori urbani (SU) nei quali il Lido è suddiviso: qui sono stati individuati gli immobili in elenco, per i quali è stato associato il numero di settore urbano in cui ricadono e il relativo numero dell'edificio. Il materiale presente negli archivi della Soprintendenza afferente a ciascuna villa è stato, dunque, riportato all'interno della tabella. Questo grande lavoro di ricognizione ha dato modo di venire a conoscenza di ulteriori ville di interesse, non presenti negli elenchi passati, raggiungendo così un numero ragguardevole da vagliare e verificare *in situ*.

Dopo aver raccolto il materiale, sono state predisposte delle planimetrie **[fig. 1]** sulle quali, per ogni settore urbano, sono stati riportati graficamente i dati contenuti nella tabella, permettendo così una rapida individuazione delle ville mappate, funzionale alla successiva fase relativa alla campagna speditiva di ricognizione dello stato dei luoghi.

3 La campagna speditiva di ricognizione dello stato dei luoghi

Conclusa la fase di raccolta dei dati, sulla base di quanto rinvenuto è stata programmata una campagna speditiva di ricognizione dello stato dei luoghi: la finalità della campagna è quella di verificare lo stato attuale delle ville per quanto attiene facciate, coperture, spazi scoperti, giardini, ma anche recinzioni ed elementi decorativi e artistici, per raffrontarla con la documentazione grafica presente in archivio, ma in particolare con quella fotografica, a partire dalle immagini storiche fino a quelle risalenti agli anni Settanta del Novecento a seguire, così da ottenere una visione ampia delle modifiche subite rispetto all'assetto originario e la loro consistenza. L'approfondimento degli spazi interni, invece, è rimandato alla fase di avvio di tutela di una selezione di ville come beni di interesse culturale particolarmente importante.

Considerato il gran numero di immobili da verificare e l'evidente valenza culturale, si è scelto di dare priorità alle ville rappresentate nelle tavole della pubblicazione di Sicher, laddove ancora esistenti: per molte di esse sono stati rinvenuti negli archivi le relazioni storico-artistiche, la documentazione fotografica e le schede OA e P/G a testimonianza della passata volontà della Soprintendenza di volerle sottoporre a tutela, processo poi interrotto.

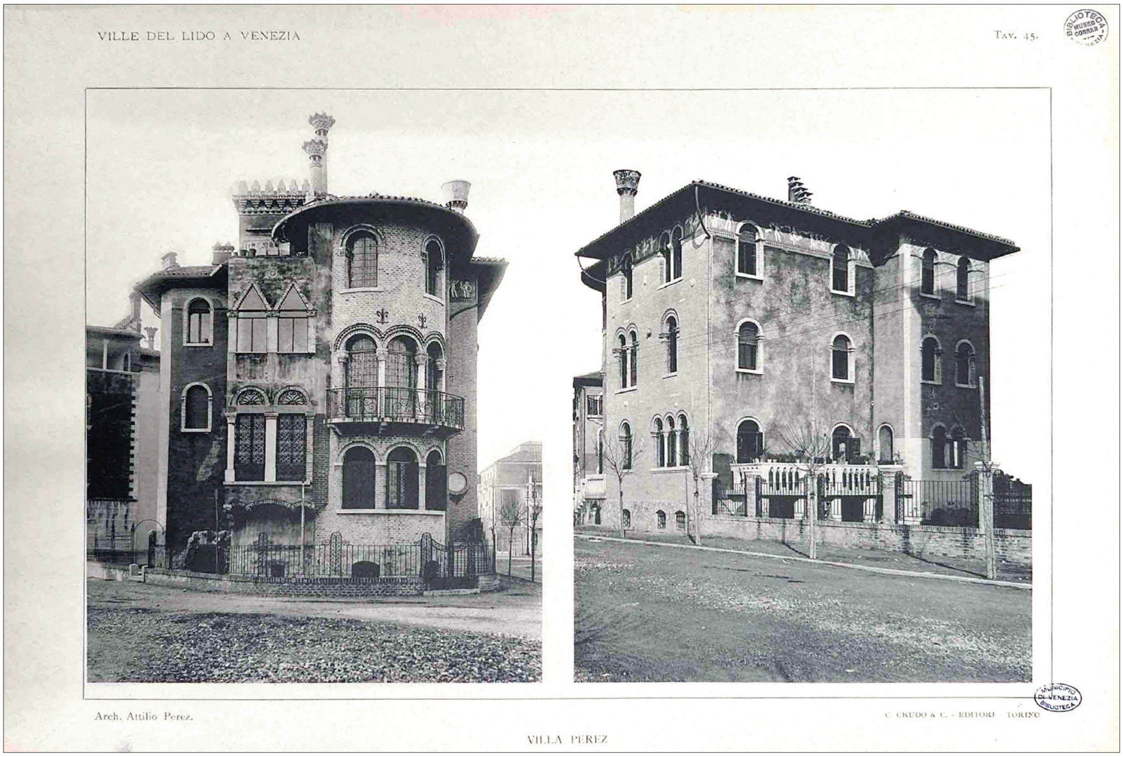


Figura 2 Attilio Perez, Villa Perez, fotografie. 1913. Tavola 45, contenuta in Sicher 1913. Biblioteca Museo Correr, inv. 80119 coll. 033 A 035

Dalle prime ricognizioni *in situ*, sono state rilevate diverse modifiche apportate nel tempo e contestualmente la raffinatezza di certi interventi condotti durante gli anni Sessanta-Settanta del Novecento rispetto ad altri più recenti meno pertinenti.

Un caso emblematico è quello di Villa Perez in via Perasto 20 **[figg. 2-4]**, edificata nei primi anni del XX secolo su progetto dell'architetto Attilio Perez, autore di molte altre ville del Lido, e inserita nella pubblicazione di Sicher del 1913 (tav. 45), non sottoposta a tutela: la villa ha una recinzione in metallo realizzata con semplici pannelli grigliati, fissati su un basamento in muratura – originariamente in mattoni faccia vista – rivestito con un mosaico vitreo probabilmente industriale, nei toni del bianco, dell'azzurro e del verde **[fig. 5]**; la recinzione fu modificata tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, mantenendo però alcune porzioni metalliche originali, quali i cancelli con pannelli decorati da volute, sempre in metallo, che si conservano per entrambi gli accessi prospicienti via Perasto e via Erizzo. Anche la stretta porzione all'ingresso, che conduce dal cancello alla scala di accesso, fu pavimentata con lo stesso mosaico: nonostante lo stile appartenga a un'epoca distante oltre cinquant'anni, la nuova aggiunta rispetta la preesistenza e dialoga senza interferire violentemente con il contesto. Diversamente accade con i serramenti in alluminio della facciata semicircolare e della veranda sul retro – costruita in epoca successiva se non contestualmente all'installazione degli stessi, posti come controfinestre e nel caso del piano rialzato in luogo degli originali scuri: i profili spessi e a filo con i fori finestra, oltre ad alterare la lettura dei pieni e dei vuoti, marcano eccessivamente la facciata obliterando la particolare trifora a pianta semicircolare al primo piano, annegando i pilastrini lapidei che sorreggono i capitelli corinzi e gli archi a tutto sesto realizzati in mattoni posati a rilievo, che avrebbero dovuto concorrere a dare leggerezza e profondità alla facciata ispirata all'architettura romanico-bizantina.

Nonostante le modifiche apportate nel tempo, in particolare sul retro dove è stata aggiunta una terrazza al terzo piano, una loggia in stile al secondo livello, balaustrata con colonnine, e al piano rialzato una veranda in muratura chiusa dai già citati infissi in alluminio, la villa si conserva pressoché intatta.

Anche lo spazio scoperto, benché limitato nelle dimensioni, conserva alcuni elementi originali interessanti, come la scala di accesso su via Erizzo che corre sull'estradosso di una finta grotta in roccia, a richiamo delle ghiacciaie presenti nei parchi e giardini Settecenteschi.

Sono esigui i giardini delle ville liberty ed eclettiche del Lido che ci sono pervenuti nel loro assetto originario, caratterizzati da aiuole curvilinee baulate, contornate da cordoli e piantate a fiori e arbusti, disseminati di poche alberature, viste le dimensioni degli spazi utili, ma sufficienti per poter schermare dall'esterno la villa padronale e garantirne la privacy. Nonostante gli spazi ridotti, non mancavano fontane, piedistalli, panche e altri oggetti – spesso in stile neogotico o neoromanico – disseminati al suo interno per creare ambiti particolari.

Nel tempo alcuni di questi scoperti sono stati in parte lottizzati, laddove i giardini erano più ampi, per la costruzione di nuovi edifici, ma più

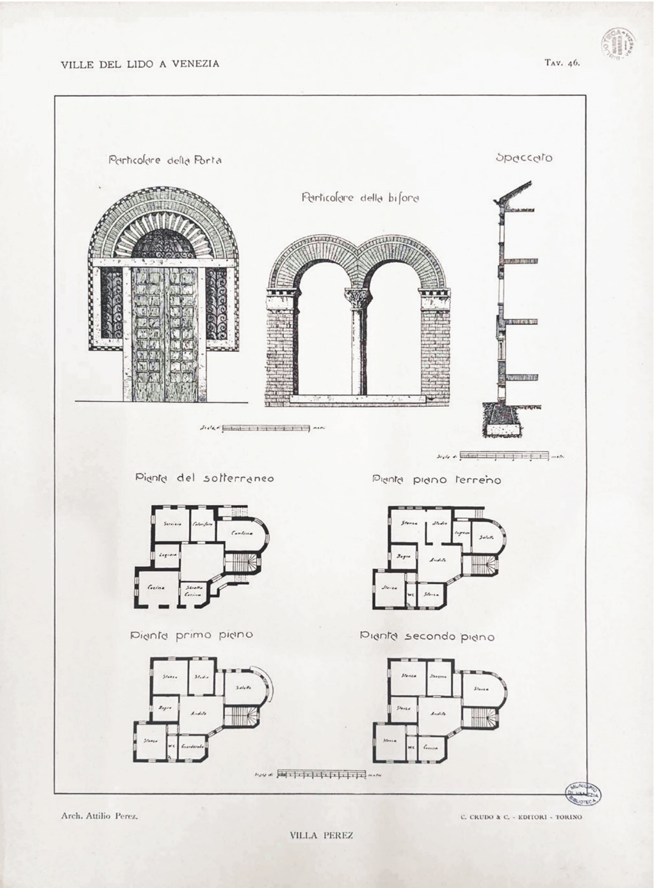


Figura 3
Attilio Perez, Villa Perez, disegni tecnici. 1913. Tavola 46, contenuta in Sicher 1913, Biblioteca Museo Correr, inv. 80119 coll. 033 A 035

Figura 4
Attilio Perez, Villa Perez, facciata su incrocio tra via Perasto e via Erizzo. 2023. Venezia. © Elisa Mengoli

Figura 5
Attilio Perez, Villa Perez, particolare della recinzione modificata tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento. 2023. Venezia. © Laura Calandriello

Figura 6
Giuseppe Torres (attribuzione), Villa Il Castelletto, particolare dell'ingresso su via Dardanelli. 2023. Venezia.
© Laura Calandriello

Figura 7
Orfeo Rossato, albergo La Meridiana, particolare dell'ingresso su via Lepanto. 2023. Venezia.
© Laura Calandriello

Figura 8
Brenno Del Giudice, Fausto Finzi, Villa Rossi detta La Mirandolina, particolare dell'ingresso su via Rodi. 2023. Venezia. © Laura Calandriello

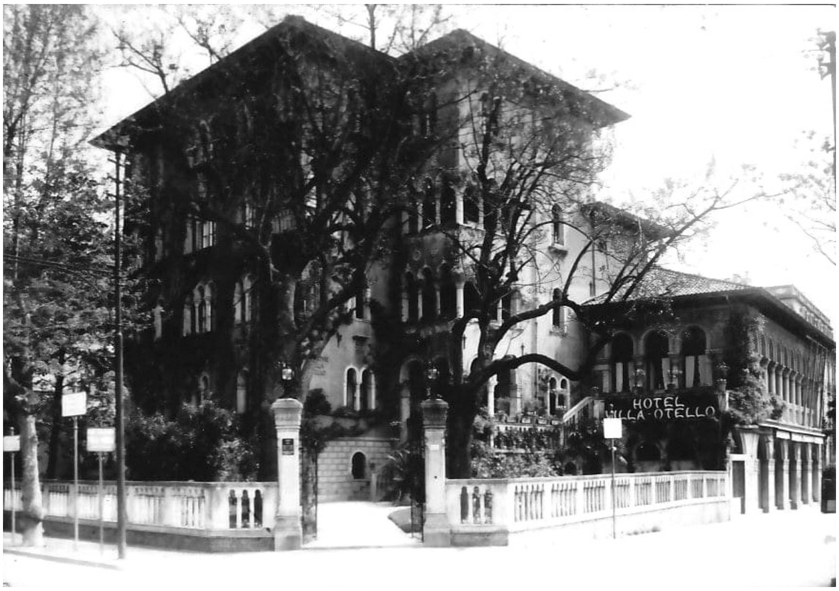
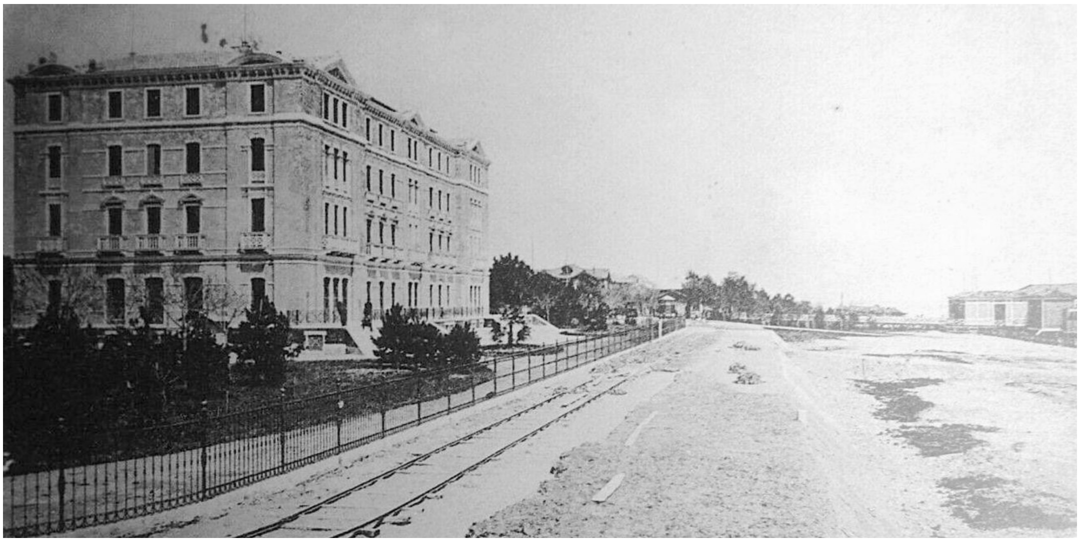


Figura 9 Domenico Rupolo, Villa Otello, cartolina viaggiata dei primi decenni del Novecento. Venezia

Figura 10 Domenico Rupolo, Villa Otello, fotografia della seconda metà del Novecento. Venezia

Figura 11 Domenico Rupolo, Villa Otello, particolare del cancello di ingresso su via Dandolo. 2023. Venezia. © Elisa Mengoli



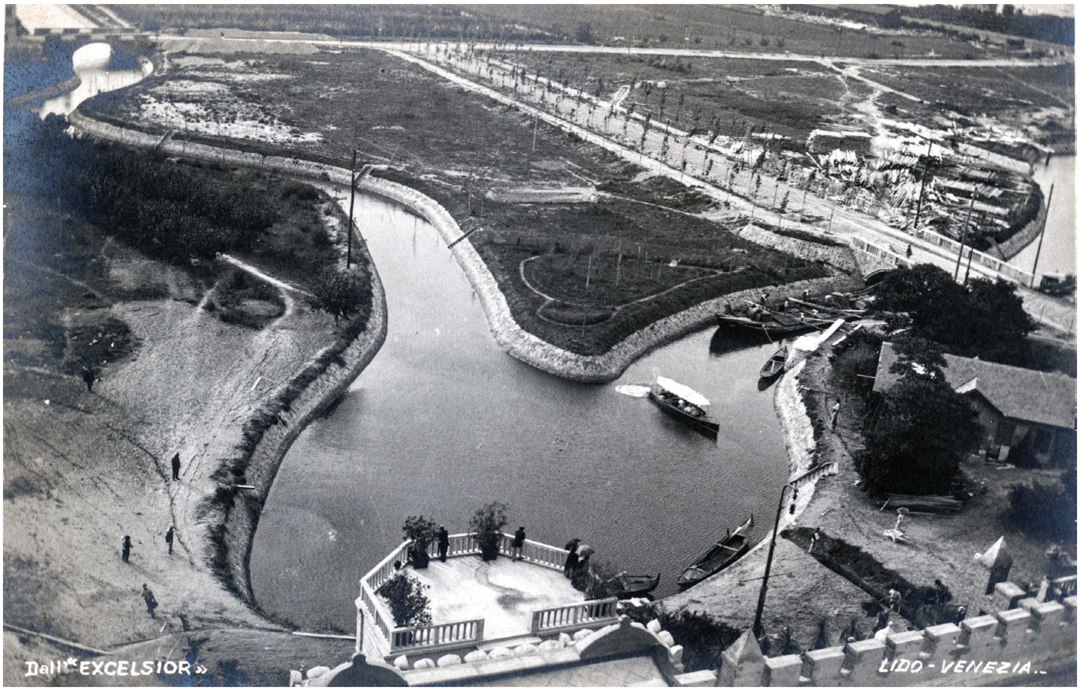


Figura 12
Raffaello e Francesco Marsich, Hotel Des Bains, dagherrotipo dei primi anni del Novecento. Venezia

Figura 13
Viale Dardanelli, cartolina viaggiata. 1913. Venezia

Figura 14
Vista dalla terrazza dell'Hotel Excelsior recentemente completato, cartolina viaggiata. 1908. Venezia. Collezione T. Schiavo

frequentemente sono stati modificati per consentire la sosta delle automobili private, aggiungendo percorsi pavimentati e talvolta rimuovendo alberi e arredi caratterizzanti i ricchi, fioriti e profumati giardini di inizio Novecento.

Altro elemento caratterizzante, a delimitazione della proprietà, è la recinzione e il relativo sistema di accessi dalla pubblica via, primo manufatto appartenente al complesso che viene percepito dall'esterno: preannuncia lo stile adottato all'interno e in molti episodi di queste ville è esso stesso oggetto di stupore per la magnificenza dei lavori in ferro battuto dei cancelli e delle recinzioni (si vedano quelli a opera di Umberto Bellotto), nonché di inserti in ceramica, vetro e legno. Anche quando la recinzione non è spettacolare come quelle di alcune ville, resta fortemente legata agli stilemi del complesso di appartenenza, in primo luogo per materiali e tecniche costruttive utilizzate, contraddistintivi del tempo e dello stile liberty ed eclettico **[figg. 6-8]**. Si veda il caso di Villa Otello **[figg. 9-10]**, sita in via Dandolo 22, progettata dall'architetto Domenico Rupolo nel 1905, anch'essa non sottoposta a vincolo monumentale e pervenuta nel suo assetto originario al netto degli ampliamenti che ha subito nei decenni. Edificata in stile gotico-veneziano, cui si affiancano elementi floreali tipici del liberty, uno su tutti il 'cancello dei pavoni', opera in ferro battuto di Bellotto, sostenuto da pilastri in cemento con capitelli decorati, sormontati da lanterne sempre in ferro battuto **[fig. 11]**, è contornata da una bassa recinzione con balaustra in colonnine lapidee.

Il tema del riconoscimento e della tutela degli elementi 'secondari' è pregnante laddove i nuovi inserimenti – siano essi nuovi accessi, rifacimenti integrali o parziali della recinzione – si configurano in modo dissonante con l'assetto originario e con il contesto, delineandosi da una parte come interruzione della continuità dei bordi del sistema villa-giardino, dall'altra come modificazione della scena dell'asse urbano quale trait d'union del complesso di ville.

Lo sviluppo urbanistico dell'isola, infatti, prende avvio dalla sua direttrice principale costituita dal viale Santa Maria Elisabetta, collegamento del fronte lagunare con quello marino. Diversamente da quanto accadeva nelle altre città balneari, dove il lungomare viene assunto come promenade, al Lido sarà limitato al transito per l'accesso al litorale e alle nuove ville residenziali successive alla costruzione dei grandi alberghi Des Bains ed Excelsior, che daranno impulso allo sviluppo dell'area insieme alla realizzazione di attrezzature pubbliche a scopo ricreativo (Savorra 2009).

Il lungomare quale strada carrozzabile non fu realizzato contestualmente alla costruzione degli alberghi, come testimonia il dagherrotipo che ritrae il fronte prospiciente il mare dell'Hotel Des Bains **[fig. 12]**: immediatamente oltre la recinzione del giardino, è visibile la strada ferrata dedicata al tram e la porzione di duna che separa l'albergo dallo stabilimento balneare del Cavalier Giovanni Busetto detto Fisola, ovvero la sede su cui verrà poi creata la strada necessaria a rammagliare la rete di viali su cui sorgeranno villini e palazzetti. Le nuove strade furono dotate di marciapiedi, al contrario dei viali interni **[fig. 13]**: oltre a dover adempiere alla funzione di transito pedonale, raccordavano la variegata sequenza di recinzioni delle proprietà e i loro più o meno elaborati accessi; inoltre, seppur di dimensioni non molto ampie, spesso ospitavano filari di alberi, contribuendo, insieme ai giardini privati, alla trasformazione del Lido da terra semiabbandonata e brulla a isola dal verde lussureggiante **[fig. 14]**.

In considerazione di ciò, con la profonda trasformazione di porzioni di questi complessi architettonici e urbani, poco alla volta si assisterà al venire meno della riconoscibilità dei luoghi, con la conseguente perdita dell'identità di un'isola di delizie divenuta tale proprio grazie al sorgere di quel patrimonio che oggi necessita di maggiore tutela.

4 Conclusioni

Nell'intento di perseguire il principio dettato dall'art. 9 della Costituzione, il censimento non si pone come mero atto compilativo, ma come strumento dinamico per l'azione di tutela. Il censimento così strutturato, infatti, sarà funzionale all'individuazione delle ville-giardino da sottoporre a tutela nel pieno rispetto dell'art. 3, comma 2 del Codice, secondo il quale «l'esercizio delle funzioni di tutela si esplica anche attraverso provvedimenti volti a confermare e regolare i diritti e i comportamenti inerenti al patrimonio culturale», e alla programmazione del lavoro da svolgersi.

L'azione di tutela riferita al patrimonio liberty lidense, basato sul suo studio sistematico, dunque favorisce la valorizzazione, nonché la promozione e lo sviluppo sostenibile del Lido di Venezia, il quale potrebbe avvalersi anche del contributo di itinerari costruiti ad hoc, che possano riconoscere e mettere in luce l'identità culturale e la memoria storica di quella che fu l''isola d'oro'.

Bibliografia

Baldescu, I. (2018). «Il Lido di Venezia tra Otto e Novecento: modelli urbanistici della villeggiatura». Cadinu, M.; De Minicis, E. (a cura di), *Il Tesoro delle città. Strenna 2018*. Wuppertal: Steinhäuser Verlag, 35-55.

Pretelli, M. (2002). «Il Liberty e l'architettura eclettica al Lido di Venezia. Un patrimonio a rischio». Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Venezia – Ministero per i Beni e le Attività Culturali (a cura di), *Tra Tardo Eclettico e Liberty: Architettura, decorazione e arredo nel territorio lagunare. Itinerari storico-artistici. IV Settimana per la Cultura* (15-21 aprile 2002). Padova: Il Prato, 22-23.

Savorra, M. (2009). «Tra Venezia e il mare. Il Lido come limite». *Insula*, 17, 65-71. http://www.insula.it/images/pdf/resource/quadernipdf/Q17-09.pdf

Sicher, G. (1913). *Le ville moderne in Italia. Ville del Lido a Venezia. Facciate, particolari, sezioni, piante raccolte dall'ing. Giovanni Sicher*. Torino: Società italiana di edizioni artistiche C. Crudo & C.

La protezione del patrimonio culturale durante la Seconda guerra mondiale
Documenti e fotografie dagli archivi della Soprintendenza

Cinzia Tasso, Irene Spada
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna

Quando le guerre vengono associate ai beni culturali necessariamente il tema della protezione di quest'ultimi diviene di fondamentale importanza.

La protezione dei monumenti e delle opere d'arte dai bombardamenti o meglio, come veniva scritto a quel tempo quasi a minimizzarne i danni, dallo 'scoppio delle munizioni', trova riscontro nella documentazione presente presso l'archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, sia nelle buste relative alla Prima guerra mondiale che in quelle della Seconda.

La protezione dei beni culturali nei periodi di guerra è una questione che ha visto i vari Ministri e Soprintendenti impegnati, ben prima dell'inizio dei due conflitti mondiali, in studi di tecniche costruttive finalizzate alla protezione antiaerea.

Per quanto concerne il secondo conflitto mondiale, già nel 1934 l'allora Direzione generale Belle Arti del Ministero dell'educazione nazionale, emanò, con nota «Riservatissima», le «Norme tecniche da adottarsi per rendere meno vulnerabili dalle offese aeree le costruzioni edilizie e le relative condutture e per la costruzione dei ricoveri».[1]

A questo punto il problema consisteva nel dover fare, seppur dolorosamente, una scelta su cosa includere nelle liste dei monumenti e delle opere d'arte mobili da salvare del nostro patrimonio culturale. Ancora una volta, come accaduto per la Prima guerra mondiale, fu chiesto ai Soprintendenti, di stilare un elenco degli edifici monumentali e delle opere d'arte mobili più importanti esistenti in regione – «per il loro sommo pregio o per la loro grandissima importanza storica» – da proteggere in caso di conflitto. Per quanto riguarda le opere d'arte mobili fu chiesto altresì di provvedere a individuare edifici, lontani dalle città, per l'eventuale ricovero e l'organizzazione del conseguente trasporto.[2]

Venezia, in caso di guerra, proprio per la sua unicità, non poteva permettersi di perdere anche una sola opera d'arte o chiesa o palazzo. La protezione del patrimonio culturale, seppur atto dovuto, portava con sé il costo organizzativo ed economico delle varie operazioni.[3] Prima e durante il conflitto furono messe in atto protezioni per difendere i monumenti più esposti e furono individuati depositi dove ricoverare quadri, statue e ogni altra tipologia di opera d'arte che si potesse trasportare al sicuro. Tutto questo incessante lavoro permise di salvare buona parte del nostro patrimonio.

La fine del conflitto vide il patrimonio culturale di Venezia uscire quasi totalmente indenne dai danni di guerra.[4] Se questo costituì un sollievo per tutti, allo stesso tempo però si presentò impellente la necessità della rimozione delle protezioni e del rientro delle opere d'arte. Ogni ospedale, chiesa, istituto di cultura, chiese alla Soprintendenza materiale e fondi economici per la rimozione di quelle protezioni che fino a qualche mese prima avevano costituito l'unica difesa contro il nemico. Le protezioni ora, finito il loro compito, rischiavano, a causa dell'umidità e anche del loro peso, di contribuire al degrado dei monumenti. Lo stesso valeva per le opere d'arte, da anni conservate «nel chiuso delle casse e dei imballaggi».[5] Tutto questo però implicava un ulteriore investimento non solo di risorse umane, ma anche finanziarie. Ancora una volta, anche se per motivi opposti rispetto ad anni addietro, vennero quindi chiesti preventivi per lo smontaggio delle protezioni, l'imballo e il trasporto per il rientro delle opere d'arte.[6] Anche la Prefettura di Venezia si mobilitò, presso il Governo Militare

1 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. 10 sub. 1bis, «Guerra 1940-45 – Protezione antiaerea», 6 ottobre 1933 – nota 13911 – Direzione Generale delle Antichità e belle arti. Anche il Ministero della Guerra il 10 giugno 1934 pubblicò uno *Schema di progetto di protezione antiaerea di un Comitato provinciale*.

2 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. 10 sub. 1bis, «Guerra 1940-45 – Protezione antiaerea», 31 dicembre 1934 – nota 19492 – Direzione Generale delle Antichità e belle arti.

3 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. 10 sub. 1bis, «Guerra 1940-45 – Protezione antiaerea», 22 giugno 1940 – nota 1974/B10 – R. Soprintendenza ai Monumenti Medioevali e Moderni del Veneto Orientale, Venezia. Le richieste di fondi e preventivi di spesa si protrarranno per tutto il periodo del conflitto.

4 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. 10 sub. 1bis, «Guerra 1940-45 – Protezione antiaerea», Venezia, 30 aprile 1945 – Relazione congiunta.

5 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A10 sub. 1, «Guerra 1940-45 – Preventivi e finanziamenti lavori di restauro monumenti» – Governo Militare alleato – Progetto di spesa per ricollocare al loro posto di origine i dipinti delle varie regioni dipendenti dalla Soprintendenza – relazione.

6 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A10 sub. 1bis, «Guerra 1940-45 – Protezione antiaerea» – Lavori di demolizione opere di protezione – Richiesta di fondi – Materiali risultanti ecc – Soprintendenza ai Monumenti Medioevali e Moderni – Venezia s.d.

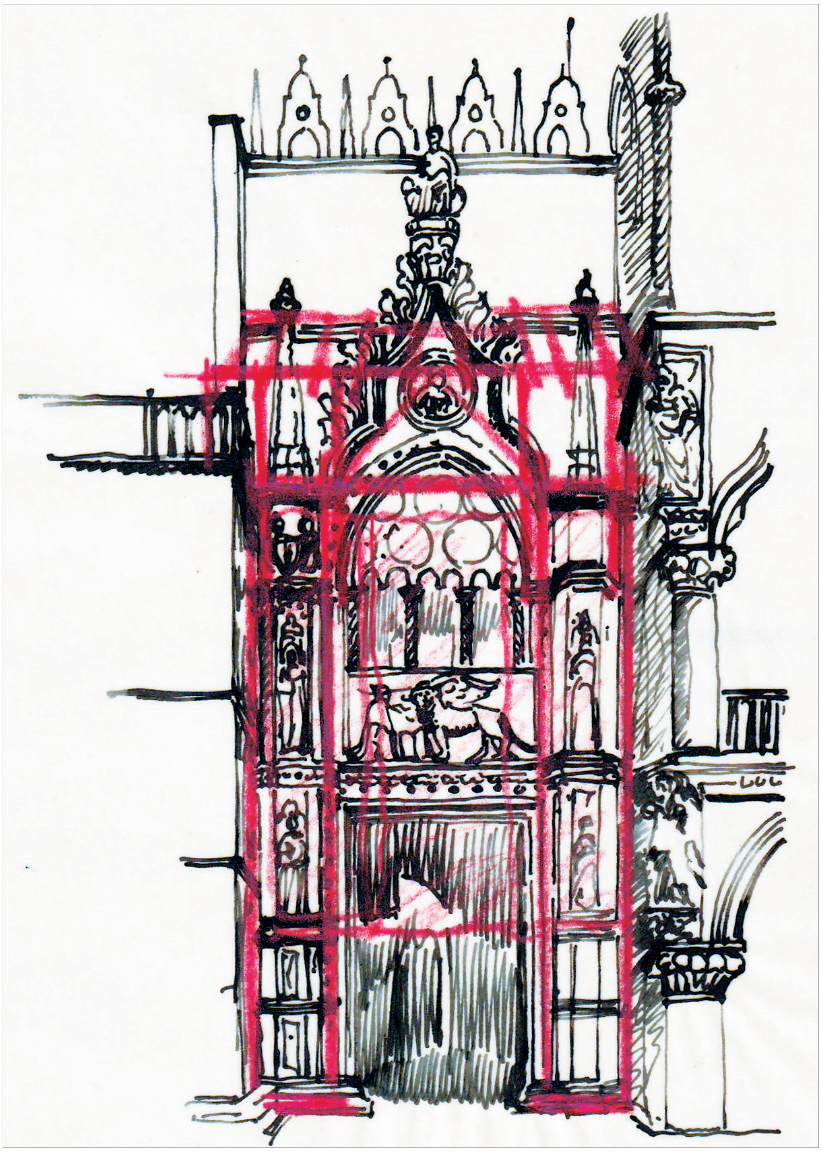


Figura 1
Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. 10 sub 1bis, «Guerra 1940-45, Protezione antiaerea», progetto di protezione della Porta della Carta di Palazzo Ducale

alleato, al fine di ottenere fondi a questo scopo.[7]

Fino al 14 novembre 1945 la gestione concernente «l'amministrazione degli affari riguardanti i Monumenti Belle Arti e Archivi...» spettò al Governo Militare alleato. Solo dal 15 novembre 1945 fu in capo al Ministero italiano della pubblica istruzione.[8]

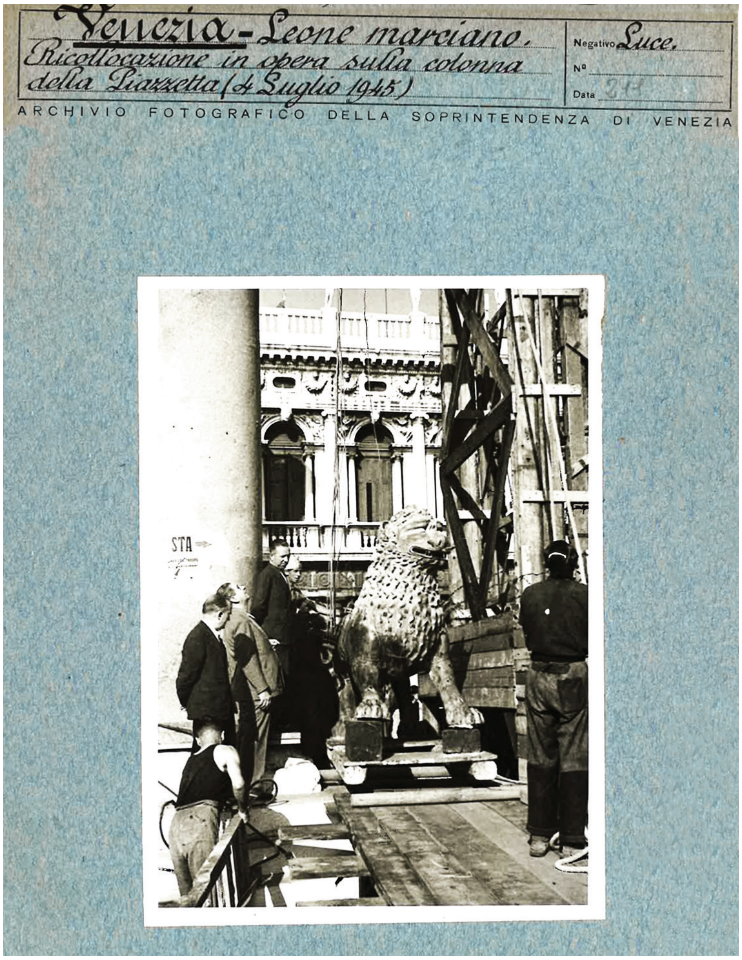
A pochi mesi dalla fine della Seconda guerra mondiale i vari istituti e chiese che negli anni precedenti avevano messo in salvo le proprie opere d'arte presso i depositi, presentarono gli elenchi e i relativi preventivi di spesa per la ricollocazione delle varie opere d'arte nelle sedi originali. Anche la Soprintendenza alle Gallerie e alle opere d'arte di Venezia stilò un progetto di spesa per ricollocare nel luogo di origine i vari dipinti, con una spesa stimata di un milione di Lire.[9] La relazione unita al progetto sottolinea la stringente necessità: «è perciò urgente riportarle al loro posto d'origine, dopo aver eseguito quei cauti restauri che sono necessari».[10] Del settembre del 1945 è un progetto di primo intervento, indirizzato dalla Soprintendenza ai Monumenti di Venezia al Regional M.F.A.A. Office finalizzato non solo alla riparazione

7 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. 10 sub. 1bis, «Guerra 1940-45 – Protezione antiaerea», 2 luglio 1945 – nota 153 – Prefettura di Venezia.

8 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A10 sub. 1, «Guerra 1940-45 – Preventivi e finanziamenti lavori di restauro monumenti», Governo Militare alleato. Presentazione progetti di restauro e finanziamento, 12 novembre 1945 nota RXII/MFA/ADM – Headquarterrs Venezie Region Allied Military Government.

9 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A10 sub. 1, «Guerra 1940-45 – Preventivi e finanziamenti lavori di restauro monumenti», Governo Militare alleato – Progetto di spesa per ricollocare al loro posto di origine i dipinti delle varie regioni dipendenti dalla Soprintendenza – relazione.

10 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A10 sub. 1, «Guerra 1940-45 – Preventivi e finanziamenti lavori di restauro monumenti», Governo Militare alleato – Progetto di spesa per ricollocare al loro posto di origine i dipinti delle varie regioni dipendenti dalla Soprintendenza – relazione.



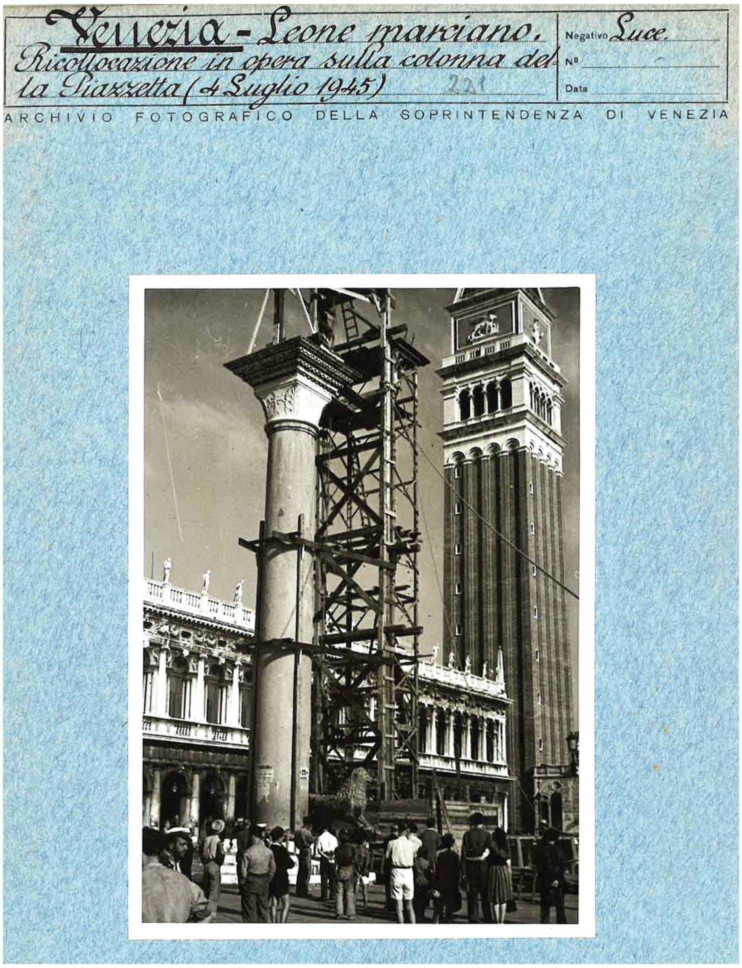


Figure 2-3
Archivio fotografico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, «Venezia, Leone marciano. Ricollocazione in opera sulla colonna della Piazzetta (4 luglio 1945)»

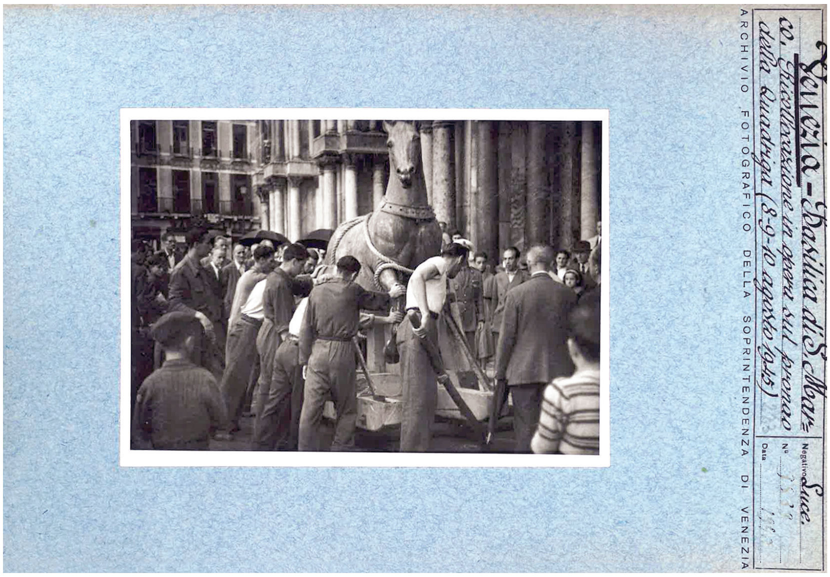


Figura 4-5 Archivio fotografico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, «Venezia – Basilica di San Marco. Ricollocazione in opera sul pronao della Quadriga (8-10 agosto 1945)

dei danni bellici, ma anche al ricollocamento di 126 statue ‘abbassate’ dai vari monumenti e trasportate in periodo bellico nei depositi.[11]

Il materiale utilizzato per le protezioni non venne gettato, anzi. Il Consiglio dell’economia di Venezia si mobilitò per recuperare il materiale di legno utilizzato per le protezioni, al fine di impiegarlo come legna da ardere o per i bisogni della popolazione. Il materiale però non era disponibile in quanto già requisito dal M.F.A.A.[12] Anche molte ditte richiesero mattoni, sabbia, sacchi per poterli riutilizzare e far fronte ai danni bellici. I Frati del Convento di San Francesco della Vigna di Venezia videro nel materiale utilizzato per le protezioni un’opportunità per aiutare i bisognosi tramite la costruzione di un refettorio e una attigua Cappella del Suffragio:

> Per quest’Opera benefica […] tendiamo la mano ai generosi e anche alla Vostra Spettabile Sovrintendenza […]. A tale scopo ci sarebbero molto utili i mattoni e le travi che servirono di protezione ai Monumenti d’arte della città.[13]

11 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A10 sub. 1, «Guerra 1940-45 – Preventivi e finanziamenti lavori di restauro monumenti», Governo Militare alleato. Presentazione progetti di restauro e finanziamento – 30 settembre 1945, nota 1096 – Soprintendenza ai Monumenti Medioevali e Moderni, Venezia

12 Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna, b. A10 sub. 3, «Guerra 1940-45» – Richiesta autorizzazione per acquisto materiali bloccati – nota n. 855/AI del 9 maggio 1945 – Consiglio Provinciale dell’Economia e risposta a margine della nota n. 6824 del 20 settembre 1945 – Camera di Commercio, industria e agricoltura di Venezia.

13 Archivio storico SABAP-VE-LAG, b. A10 sub. 1bis, «Lavori di demolizione opere di protezione – Richiesta di fondi – Materiali risultanti ecc», 22 maggio 1945, Frati Minori Convento S. Francesco della Vigna Venezia.

Attività della Soprintendenza

CONVEGNI

3 febbraio 2023 *La difesa delle acque alte della Basilica di San Marco e dell'Insula Marciana*. Organizzato dall'Ateneo Veneto. Sono intervenute:

- Sara Bini, «Archeologia in Piazza San Marco. Lo studio e la valorizzazione dei reperti»;

- Ilaria Cavaggioni, «Gli aspetti architettonici della barriera di cristallo a protezione della Basilica di San Marco».

28 febbraio 2023 Presentazione del libro *Gino Fogolari. Una vita in difesa del patrimonio artistico*, di Alice Cutullé. Il libro è stato presentato da Fabrizio Magani

12 aprile 2023 Partecipazione di Anna Chiarelli e Giulia Altissimo con il contributo «Protection and Conservation of Italian Cultural Heritage: Role and Tasks of the Soprintendenza» al workshop su Restauro e impatti ambientali sui monumenti del patrimonio culturale presso l'Archaeological Survey of India di New Delhi, presentato dall'Ambasciatore italiano in India Vincenzo de Luca, nell'ambito della visita della delegazione della italiana (Soprintendenza di Venezia e Università Ca' Foscari Venezia, 10-16 aprile 2023) per il progetto internazionale *Indo-Italian Centre of Excellence for Restoration and Assessment of Environmental Impacts on Cultural Heritage Monuments*.

20 aprile 2023 Conferenza stampa *I Carabinieri Nucleo Tutela Patrimonio Culturale di Venezia hanno consegnato alla Soprintendenza un askos e un'anfora apuli confiscati durante un'indagine*. Sono intervenuti Fabrizio Magani e Cecilia Rossi.

4 maggio 2023 Presentazione del libro *Il restauro per immagini. Fotografia e restauro dall'Ottocento a oggi* a cura di Matilde Cartolari e Martina Visentin. Alla presentazione ha partecipato Devis Valenti.

12 maggio 2023 *Restauro. Salone internazionale dei beni culturali e ambientali*, XXVIII edizione. Ferrara Fiere. È intervenuta Sara Bini con il contributo «Dal cantiere al laboratorio: la 'cura' degli inumati rinvenuti presso il cimitero attorno alla Basilica di San Marco».

13 maggio 2023 Presentazione del libro *La chiesa di Santa Maria di Lugo a Campagna Lupia (VE). Scavi archeologici 2008-2010*, a cura di Alexandra Chavarrìa Arnau. Alla presentazione ha partecipato Cecilia Rossi organizzando per l'occasione un'esposizione di alcuni dei reperti più significativi provenienti dalle campagne di scavo, restaurati nel 2020 con fondi del Ministero della Cultura e oggi conservati presso il magazzino della Soprintendenza.

14 maggio 2023 *Castelvecchio e Castelnuovo. La memoria storica di Mestre*, convegno organizzato dall'Istituto Italiano dei Castelli in occasione della Giornate Nazionale dei Castelli 2023. Ha partecipato Cecilia Rossi, assieme a Valeria Ardizzon e Cristina Colautti, con il contributo «Le fortificazioni di Mestre: i dati emersi dagli scavi archeologici».

18 maggio 2023 *Storie di Piazza San Marco*, rassegna di incontri organizzata dal Museo Archeologico Nazionale di Venezia. È intervenuta Sara Bini, illustrando i dati emersi dagli scavi condotti tra 2021 e 2022, durante i lavori di messa in opera delle barriere protettive intorno alla Basilica, che hanno portato alla scoperta del cimitero medievale.

31 maggio 2023 *Archeologia nella Laguna di Venezia. Normativa, pareri, istanze, autorizzazioni*. Incontro con la Soprintendenza e i professionisti per confrontarsi sulla normativa vigente e capire meglio come inoltrare un'istanza in modo tale da velocizzare i tempi di risposta ed evitare di chiedere integrazioni. Si è parlato anche della figura professionale dell'archeologo e chi effettivamente, secondo la normativa, può fare sorveglianza in un cantiere. È intervenuta Sara Bini.

12 luglio 2023 Conferenza stampa. I Carabinieri Nucleo Tutela Patrimonio Culturale di Venezia hanno consegnato ai Musei di Palazzo Grimani il dipinto di Geerards Jasper *Natura morta con Nautilus, limoni, prosciutto e calice*, recuperato a seguito di un'indagine alla quale hanno partecipato, mediante l'analisi storico-artistica del bene, i funzionari storici dell'arte della Soprintendenza.

8 settembre 2023 Conferenza stampa. I Carabinieri Nucleo Tutela Patrimonio Culturale di Venezia hanno consegnato una collezione di 225 reperti archeologici sequestrati ad un privato a seguito di un'indagine avviata nel 2022 e in seguito dissequestrati in favore dello Stato. Hanno partecipato Fabrizio Magani e Sara Bini.

13 settembre 2023 Workshop «Restoration and Environmental Impacts on Cultural Heritage Monuments: An Indo-Italian Collaboration to Advance Knowledge and Innovation» nell'ambito del progetto *Indo-Italian Centre of Excellence for Restoration and Assessment of Environmental Impacts on Cultural Heritage Monuments*. Evento organizzato da Anna Chiarelli al quale ha partecipato anche Fabrizio Magani.

29 settembre 2023 *LuBeC Lucca Beni Culturali*: Sara Bini e Devis Valenti hanno portato un contributo all'interno della Manifestazione, che si svolge a Lucca il 28 e 29 settembre, scritto assieme alle altre colleghe Silvia Degan, Irene Spada e Alessandra Turri, dal titolo «Effetto Cultura o Causa Cultura? L'importanza di comunicare la tutela», durante il quale sono state illustrate le strategie di comunicazione da parte della Soprintendenza per ogni tipo di pubblico con lo scopo di invertire una rotta non sempre positiva di un effetto cultura-effetto tutela percepita dal contesto veneziano.

19 ottobre 2023 Giornata di Studi *I furti d'arte. Riflessioni per la salvaguardia del bene comune*, a cura di Giulia Altissimo, Irene Spada e Devis Valenti. Occasione di conoscenza, confronto e condivisione di esperienze e competenze riguardo alla fenomenologia del furto nell'ambito dei beni culturali, proponendo una rassegna dei diversi compiti e funzioni svolti da istituzioni e soggetti coinvolti nella prevenzione e repressione degli illeciti e nella ricerca e recupero dei beni stessi, anche presentando specifici casi studio. Ha introdotto i lavori Fabrizio Magani.

4-5 novembre 2023 *BMTA. XXV Borsa Mediterranea del Turismo Archeologico a Paestum*. Sara Bini è presente con due interventi «Indagare un'antica periferia. Nuove ricerche archeologiche a Musile di Piave» e «Quando la comunità è 'nascosta': nuovi esperimenti di fruizione del patrimonio archeologico veneziano».

6 dicembre 2023 Giornata di Studi *Manifatture veneziane. Tracce dell'industria cittadina dagli scavi archeologici*, a cura di Sara Bini e Cecilia Rossi. Incontro sul patrimonio archeologico veneziano e, in particolare, sulle tracce relative alle attività artigianali che hanno caratterizzato Venezia nel corso dei secoli.

TIROCINANTI

Federica Alberti Scuola di Specializzazione Iuav in beni architettonici e del paesaggio: attività di supporto al restauro della vetrata Vivarini nella chiesa di Santi Giovanni e Paolo a Venezia, realizzato su progetto di Ilaria Cavaggioni, Maria Rosaria Gargiulo, Cristina Dossi e Ileana Della Puppa, direzione lavori Ilaria Cavaggioni e Responsabile del procedimento Chiara Ferro, occupandosi dello studio dello stato di conservazione, documentandone materiali, degradi, dettagli costruttivi, gli interventi pregressi e le nuove operazioni di restauro che sono state realizzate.

Lorenzo Bigo Scuola Interateneo di Specializzazione in Beni Archeologici di Trieste, Udine e Ca' Foscari Venezia: attività di studio sui reperti osteologici rinvenuti durante gli scavi della barriera di vetro attorno alla Basilica di San Marco.

Sofia Bonotto Iuav: attività relative ai lavori pubblici, sia durante lo sviluppo e l'elaborazione del progetto di intervento, sia nella fase esecutiva di realizzazione. In particolare, nel compendio monumentale di Palazzo Reale, nel corso dei lavori di restauro dei portici, ha sviluppato rilievi di dettaglio per la registrazione dei dati scientifici emersi durante i lavori finalizzati alla verifica delle soluzioni progettuali. Ha collaborato anche alla predisposizione degli elaborati di progetto per l'intervento di restauro dei chiostri monumentali di San Giorgio a Venezia con approfondimenti della ricerca archivistica e documentale.

Laura Busato Università Ca' Foscari Venezia: attività di supporto alle operazioni di verifica, riordinamento e controllo del database del patrimonio della biblioteca interna.

Leonardo Carniato Università Ca' Foscari Venezia: attività di inventariazione attraverso il SigecWeb dei reperti archeologici conservati presso il magazzino di Campagna Lupia e affiancamento della funzionaria responsabile nella pratica di deposito.

Marco Comunian Dottorato di ricerca, Università La Sapienza di Roma: attività di ricerca sui materiali e le superfici architettoniche del XX secolo a Venezia con un approfondimento anche sulle tecniche di conservazione.

Elia Ligori Scuola Interateneo di Specializzazione in Beni Archeologici di Trieste, Udine e Ca' Foscari Venezia: attività di implementazione su G.I.S. dei dati archeologici relativi alle manifatture veneziane rinvenute durante gli scavi.

Giorgia Luzi Università Ca' Foscari Venezia: attività di inventariazione del materiale delle numerose buste della Basilica dei Frari e dell'Archivio di Stato e inventariazione delle buste della Basilica di San Marco che riportano sul dorso parlante solo la voce «Varie».

Samuele Marchi Iuav: attività di implementazione su G.I.S. della cartografia storica.

Francesca Mombelli Scuola Interateneo di Specializzazione in Beni Archeologici di Trieste, Udine e Ca' Foscari Venezia: attività di inventariazione attraverso il SigecWeb dei reperti archeologici rinvenuti presso il sito di San Pietro di Castello (VE).

Filippo Mordenti Università Ca' Foscari Venezia: collaborazione con l'Ufficio mostre della Soprintendenza, supporto nella formazione dei fascicoli dei procedimenti di autorizzazione al prestito opere per mostre e nel coordinamento con gli adempimenti di competenza dell'Ufficio Esportazione per i prestiti all'estero; affiancamento nella redazione delle schede conservative e nelle attività di verifica delle condizioni conservative delle opere.

Tommaso Moretto Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio (Iuav): attività relative ai lavori pubblici seguiti dall'Ufficio, sia nella fase di progettazione esecutiva che nella fase di direzione operativa. In particolare ha collaborato alla stesura degli elaborati del progetto esecutivo per la riorganizzazione del deposito archeologico al Teson Grande, sull'isola del Lazzaretto Nuovo, all'impostazione del progetto per il recupero e la fruizione dei cortili dell'ex Palazzo Reale e alla sistematizzazione dei rilievi e delle osservazioni nel corso del cantiere per i portici dell'ex Palazzo Reale (primo stralcio).

Vittorio Petrella Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici, Università degli Studi di Padova: attività di implementazione su G.I.S. dei dati archeologici relativi alle manifatture veneziane rinvenute durante gli scavi.

Beatrice Scarpa Università Ca' Foscari Venezia: attività di supporto all'Ufficio Catalogo della Soprintendenza, tramite compilazione di schede di iscrizioni e lapidi della Prima guerra mondiale all'interno del sistema SigecWeb sulla base di ricognizioni precedentemente effettuate e dei relativi materiali raccolti; collaborazione alle operazioni di verifica, riordinamento e controllo del database del patrimonio della biblioteca interna.

Gemma Tolfo Università di Udine: supporto alle attività dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza, tra cui riordino e inventariazione degli album di positivi fotografici; collaborazione alle operazioni di verifica, riordinamento e controllo del database del patrimonio della biblioteca interna.

MOSTRE

Dal 19 maggio al 29 ottobre 2023 *Ecce Homo. Un busto di Filippo Parodi restaurato da Venetian Heritage*, presso il Museo di Palazzo Grimani a cura di Maichol Clemente. Il titolo della mostra fa riferimento alla scultura appartenente alla collezione degli arredi dell'ex Palazzo Reale di Venezia in consegna alla nostra Soprintendenza, ma da tempo depositata al Museo Correr insieme ad altri beni della raccolta.

Dal 22 giugno al 1 ottobre 2023 *Da Vivarini a Tiepolo. Nuove acquisizioni per le Gallerie dell'Accademia*, a cura di Michele Nicolaci presso le Gallerie dell'Accademia. Due dipinti esposti sono stati acquisiti tramite acquisto coattivo proposto dall'Ufficio Esportazione di Milano in collaborazione con l'Ufficio Esportazione di Venezia. All'inaugurazione era presente Fabrizio Magani.

Dal 5 luglio al 26 novembre 2023 *Ugo Carmeni. Venice Mapping Time*, presso il museo di Palazzo Grimani a cura di Daniela Ferretti con Dario Dalla Lana, promossa dalla Direzione Regionale Musei Veneto e dalla nostra Soprintendenza.

21 luglio 2023 Inaugurazione presso il Comune di Campagna Lupia dell'esposizione archeologica *Santuario preromano e romano di Lova*. Ha presentato l'evento Fabrizio Magani e Cecilia Rossi ha illustrato i reperti esposti.

Dal 19 dicembre 2023 al 25 febbraio 2024 *Arte ritrovata. Ritorni in Laguna*, organizzata presso i Musei di Palazzo Grimani dal Segretariato Regionale del Ministero della Cultura per il Veneto con la

Direzione regionale Musei Veneto, in collaborazione con la nostra Soprintendenza, il Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale e l'Istituto Italiano di Tecnologia. La mostra ha permesso l'incontro con alcune vicende di recupero e restituzione di beni culturali, sottolineando la virtuosa collaborazione tra il Comando Carabinieri TPC e gli istituti del MiC che operano nel territorio della città metropolitana di Venezia.

CONVENZIONI

13 aprile 2023 La Sapienza Università di Roma. La Soprintendenza si impegna ad ospitare dottorandi all'interno delle proprie strutture per un periodo minimo di 6 mesi (massimo 12 mesi) e a mettere a sua disposizione gli spazi, le attrezzature necessarie per lo svolgimento delle attività di ricerca.

16 maggio 2023 Università degli Studi di Padova. Nell'ambito delle iniziative adottate in seno al Progetto *MemO – La memoria degli oggetti. Un approccio multidisciplinare per lo studio, la digitalizzazione e la valorizzazione della ceramica greca e magno-greca in Veneto*, ricerca sostenuta dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo nell'ambito del bando *Progetti di Eccellenza 2017*, volte ad approfondire le conoscenze scientifiche sulle presenze del materiale archeologico e presumibilmente archeologico nei territori comunali di Venezia, Jesolo, Musile di Piave, Mira, Campagna Lupia, Codevigo e Chioggia, oltre ad intensificare la diffusione di una cultura della legalità in ambito storico-artistico.

23 settembre 2023 Università degli Studi di Udine. La Soprintendenza si impegna a ospitare presso le sue strutture soggetti in tirocinio di formazione e orientamento su proposta dell'università.

ATTIVITÀ DI VALORIZZAZIONE

29 marzo 2023 Istituto Comprensivo «Edmondo de Amicis» di Eraclea. *L'archeologia va a scuola*, intervento a cura di Sara Bini sulle attività di una Soprintendenza e la tutela dei beni archeologi in Italia.

6-7 maggio 2023 Progetto *Cittadella della Protezione Civile*, al quale ha partecipato anche Cinzia Tasso per la conoscenza dell'attività di messa in sicurezza del patrimonio culturale in caso di calamità.

16 giugno 2023, Giornate Europee dell'Archeologia *La storia di Musile di Piave attraverso l'archeologia. Ricerche di ieri e di domani*. È intervenuta Sara Bini per un incontro con la cittadinanza per raccontare le ricerche effettuate a Musile nel corso degli anni Ottanta e Novanta e le future indagini di archeologia preventiva che la Soprintendenza porterà avanti nei prossimi anni.

17 giugno 2023, Giornate Europee dell'Archeologia *Archeologia nella Laguna tra le acque di Lio Piccolo e Torcello*. Itinerario acqueo archeologico lagunare organizzato dalla Città metropolitana, da Venezia a Lio Piccolo e Torcello alla scoperta delle fasi insediative antiche della laguna nord alla luce degli studi e degli esiti degli scavi archeologici più recenti. È intervenuta Sara Bini per una descrizione della tutela archeologica nella Laguna Nord di Venezia.

18 giugno 2023, Giornate Europee dell'Archeologia a Campagna Lupia *Itinerario archeologico in laguna lungo il Canale Cornio*, con visita guidata in barca, laboratorio didattico rivolto ai più piccoli e magazzino aperto illustrazione dei reperti provenienti dal territorio. L'attività è stata organizzata da Cecilia Rossi con la collaborazione dei Comuni di Campagna Lupia e Campolongo Maggiore e del Gruppo Archeologico Mino Meduaco.

30 giugno 2023 *Archeologia in Sagra*. Esposizione, a cura di Sara Bini, di alcuni reperti provenienti dagli scavi effettuati negli anni Novanta presso la chiesa di San Pietro di Castello durante la storica festa di San Pietro.

12 luglio 2023 *Aspettando gli scavi*, appuntamento organizzato dal Comune di Cavallino Treporti per illustrare, assieme agli archeologici di Ca' Foscari, le future indagini presso il sito della cosiddetta Villa romana in località Lio Piccolo. Ha partecipato Sara Bini.

21 settembre 2023, Giornate Europee del Patrimonio Culturale Presentazione del libro *Passaggi a Nord-est. Antichità sommerse nella Laguna di Venezia*, a cura di Alessandro Asta e Stefano Medas. Assieme agli autori è intervenuto anche Fabrizio Magani.

23 settembre 2023, Giornate Europee del Patrimonio Culturale *La Bibbia di Luce. Visita alla Vetrata Vivarini*, a cura di Ilaria Cavaggioni.

23 settembre 2023, Giornate Europee del Patrimonio Culturale *Percorso nel verde del sestiere di Castello a Venezia*, passeggiata guidata per raccontare gli spazi verdi a uso pubblico che caratterizzano alcuni angoli del sestiere Castello. A cura di Alessandra Turri.

23 settembre 2023, Giornate Europee del Patrimonio Culturale *Archeostand a Torcello. Esposizione di reperti*, a cura della Città Metropolitana e con la partecipazione di Sara Bini.

23 settembre 2023, Giornate Europee del Patrimonio Culturale *Lido, loc. Alberoni... un anno dopo. Aggiornamento sulle scoperte in Strada della Marina*. Incontro pubblico sugli esiti dello scavo archeologico, sugli studi avviati e sui progetti di valorizzazione in corso. A cura di Cecilia Rossi.

23 settembre 2023, Giornate Europee del Patrimonio Culturale *Biblioteca Nazionale Marciana. Ex Zecca*. Visita guidata agli ambienti del piano terra dell'ex Zecca, attuale sede della Biblioteca. A cura di Ilaria Cavaggioni.

23 settembre 2023, Giornate Europee del Patrimonio Culturale *L'eredità culturale di Venezia. Racconti dal territorio*. Presentazione del video in cui sono le stesse persone facenti parte della 'comunità di eredità culturale' a raccontare il patrimonio immateriale di Venezia e della sua Laguna. A cura di Irene Spada e Sara Bini.

12 dicembre 2023 Presentazione dei lavori: *Il restauro degli apparati decorativi parietali di Palazzo Pisani*, a cura dell'Istituto Veneto per i Beni Culturali. Hanno partecipato Fabrizio Magani e Devis Valenti.

Dal 14 al 16 dicembre 2023 Convegno Internazionale *San Giovanni in Bragora: chiesa, campo, comunita, a cura di Lorenzo Buonanno e Matteo casini nell'ambito della rassegna "Chiese di Venezia. Nuove prospettive di ricerca*", a cura di Gianmario Guidarelli. Tra i relatori interviene anche Chiara Ferro.

La Soprintendenza

Fabrizio Magani	Soprintendente
Federica Alberti	Funzionaria architetto
Giulia Altissimo	Funzionaria storica dell'arte
Antonio Amoroso	Assistente Fruizione Accoglienza e Vigilanza
Giulia Artico	Assistente amministrativa
Irina Baldescu	Funzionaria architetto
Franco Barragato	Assistente amministrativo
Sara Bini	Funzionaria archeologa
Vittoria Bonaldi	Supporto A.L.E.S. Area amministrativa gare e contratti
Antonio Andrea Borgesi	Funzionario amministrativo
Marta Borghi Boato	Supporto A.L.E.S. Area amministrativa contabilità
Fiorenza Bortolami	Funzionaria archeologa
Manuele Bozza	Assistente amministrativo
Laura Calandriello	Supporto A.L.E.S. Area tecnico specialistica – supporto al RUP
Francesca Campagnoli	Funzionaria architetto
Giulia Campanini	Funzionaria architetto
Ilaria Cavaggioni	Funzionaria architetto
Anna Chiarelli	Funzionaria architetto
Angela Cianfrocca	Assistente amministrativa
Rosa d'Alessandro	Funzionaria amministrativa
Silvia Degan	Funzionaria architetto
Alessandra de Marchi	Assistente amministrativa
Paolo De Marchi	Assistente amministrativo
Luigi Donzelli	Assistente amministrativo
Chiara Faedo	Assistente amministrativa
Chiara Ferro	Funzionaria architetto
Chiara Follin	Assistente tecnica
Maria Ilaria Garavelli	Funzionaria storica dell'arte
Maria Rosaria Gargiulo	Funzionaria architetto
Daniele Girelli	Assistente tecnico
Elisa Longo	Funzionaria storica dell'arte
Mara Martinelli	Assistente amministrativa
Adriana Morosini	Assistente amministrativa
Alice Padoan	Supporto A.L.E.S. Area amministrativa – assistente di direzione
Antonella Pedrali	Assistente amministrativa
Pierpaolo Pezzano	Assistente amministrativo
Federica Romaro	Funzionaria architetto
Cecilia Rossi	Funzionaria archeologa
Valeria Saccarolo	Funzionaria restauratrice
Antonina Sanna	Assistente Fruizione Accoglienza e Vigilanza
Erika Schiavon	Assistente amministrativa
Claudio Luca Sciacca	Assistente amministrativo
Fernando Screnci	Funzionario amministrativo
Irene Spada	Funzionaria storica dell'arte
Fabio Spagiari	Funzionario archeologo
Cinzia Tasso	Funzionaria archivista
Alessandra Turri	Funzionaria architetto
Devis Valenti	Funzionario storico dell'arte
Silvia Zoico	Assistente Fruizione Accoglienza e Vigilanza
Francesco Zullo	Assistente tecnico

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
per la città metropolitana di Venezia